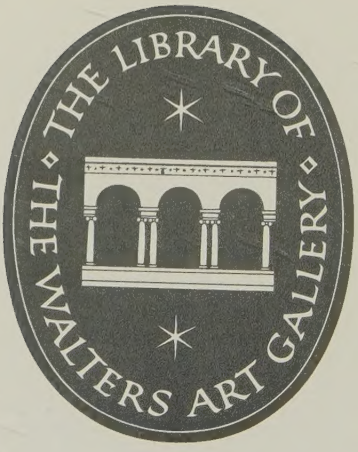
UNIVERSITY OF ARIZONA
39001003076091



Presented by
Johnson Reprint
Corporation

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/munchnerjahrbuch0011unse

M9
v.11
1919-20

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET DURCH LUDWIG VON BÜRKEL

XI. BAND
HEFT 1/2

OFFIZIELLES ORGAN DES BAYERISCHEN VEREINS D. KUNSTFREUNDE (MUSEUMS-VEREIN) UND DER MÜNCHNER KUNST-WISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN

JOHNSON REPRINT CORPORATION
111 Fifth Avenue, New York, N.Y. 10003

JOHNSON REPRINT COMPANY LTD.
Berkeley Square House, London, W1X6BA

Reprint of the edition originally published by Knorr & Hirth GmbH Munchen. All rights, including translation rights, reserved Carl Haile, Munchen.

Copyright 1919

HERAUSGEGEBEN UNTER LEITUNG VON
FRIEDRICH DÖRNHÖFFER, GEORG HABICH, PHILIPP HALM, OTTO WEIGMANN, HEINRICH WÖLFFLIN und PAUL WOLTERS

M11460
June 15, 1971

First reprinting 1970, Johnson Reprint Corporation

Printed in the United States of America

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

uschor, Ernst, Das Krokodil des Sotades. Mit 4 Tafeln und 60 Abbildungen im Text . . . . . 1—43

eveking, Johannes, Constantius Chlorus. Mit 12 Abbildungen im Text . 44—54

ldenbourg, Rudolf, Beiträge zu Rubens als Bildnismaler. Mit 1 Tafel und 7 Abbildungen im Text . . . . . 55—66

cherer, Christian, Über zwei Werke der Kleinplastik in Holz im Museum zu Braunschweig. Mit 4 Abbildungen . . . . . 67—76

laiber, Hans, Balth. Neumanns Anteil an Kirche und Kloster Schöntal. Mit 5 Abbildungen im Text . . . . . 77—95

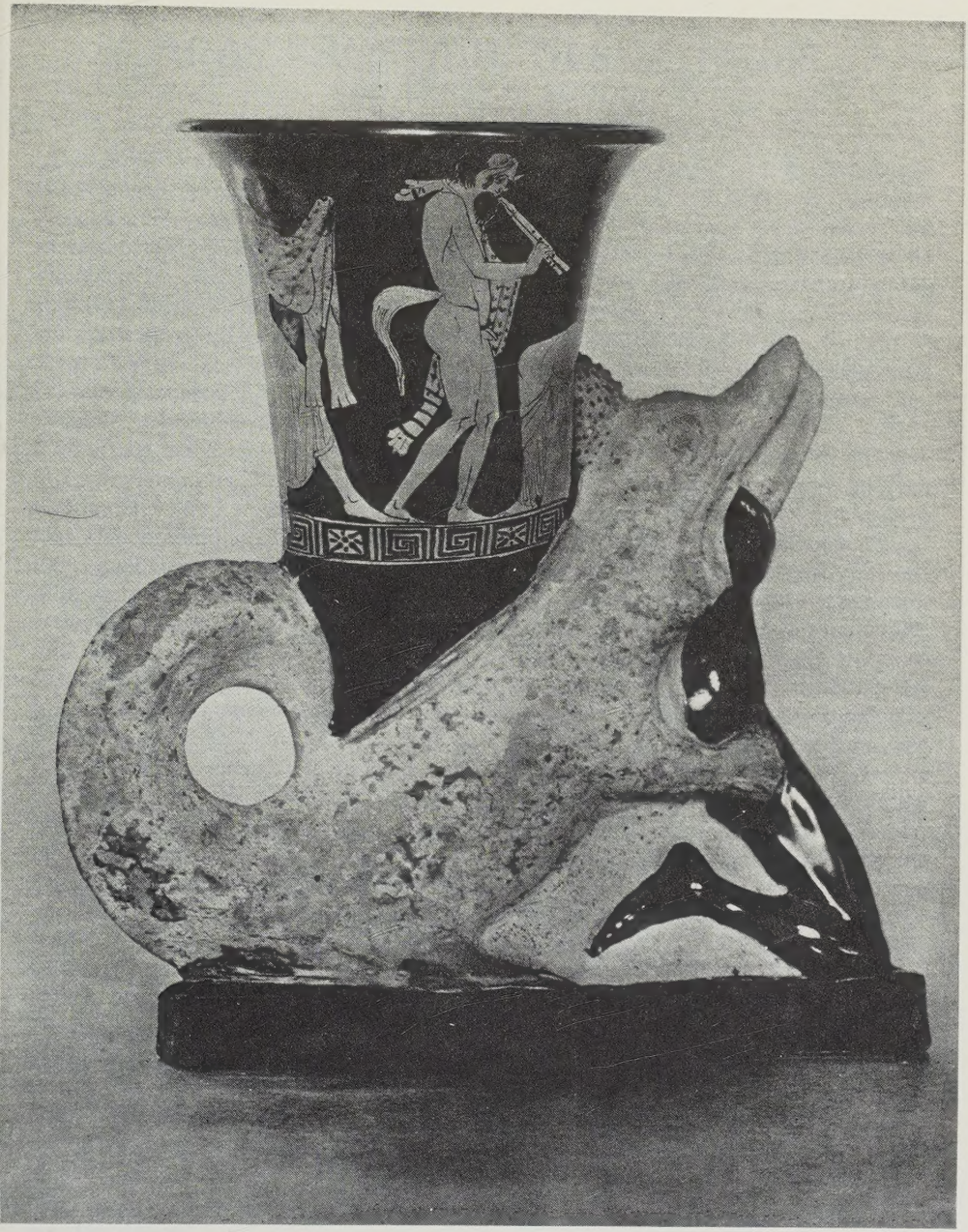
BERICHTE

ayerisches Nationalmuseum. Mit 8 Abbildungen . . . . . 96—108

raphische Sammlung . . . . . 109—112

unstwissenschaftliche Gesellschaft in München . . . . . 113—120

ATTISCHES TRINKGEFÄSS IN BOSTON



ATTISCHES TRINKGEFÄSS IN BOSTON

DAS KROKODIL DES SOTADES.

VON ERNST BUSCHOR.

I.

„Den Mohren hätte unterdessen beinah der Krokodil gefressen“ . . . den Münchner Bilderbogen kennt jeder (Nr. 354) und das Blatt „Unverhofft“ in Wilhelm Buschs „Hernach“ S. 51 mancher, aber daß diese Buschiade auch mitten im klassischsten Jahrhundert des klassischsten Volkes ihre Lacher gefunden hat, ist vielleicht für viele neu. Ein Zeugnis davon besitzt die Münchner Vasensammlung seit 1911 durch die altbewährte Liberalität des Herrn Hofrat Dr. M. Berolzheimer: ein merkwürdiges Trinkgerät attischer Fabrik, 23 cm hoch, am Rand „rotfigurig“ verziert mit vier feingezeichneten Gestalten des Stils um 450 und hineingesteckt in eine plastische Gruppe: ein Krokodil und ein gegen dessen Appetit sich verzweifelt wehrendes Negerlein (Abb. 1).

Es ist, um bei Busch zu bleiben, ein richtiges „unverhofftes“ Krokodil, das den mit vorgestreckter Linken ausreißenden Mohren im Sprung mit beiden Pratzen umklammert und ihm die Zähne derart in den rechten Oberarm schlägt, daß er laut aufschreiend ins Knie stürzt, den rechten Unterschenkel anzieht, die Finger der gegen den Leib gepreßten Rechten auseinanderspreizt und vor Schreck vergißt, sich mit der Linken zu wehren. Eine verwickelte Gruppe voll momentaner Bewegung, aber doch gebaut, wie es sich für ein Kunstwerk der Parthenonzeit, und sei es auch nur ein Töpferscherz, von selbst versteht, klar in der Verdeutlichung der diagonal wider einander strebenden Bewegungen, in der Verteilung der Massen, zusammengehalten im Umriß und in der einheitlichen Ansichtsfläche, deren Krümmung das Gefäß fordert und der Sockel unterstreicht; die Konturen noch herb, im Banne des strengen Stils, den auch die Einzelformen, z. B. die noch wenig flüssige Bauchmuskulatur des Negers nicht verleugnen. Das Gefäß schiebt sich nicht gerade organisch, aber doch wohlberechnet, vom Rücken der Bestie getragen und die schwarze Masse des Negers wieder aufnehmend, in die Lücke zwischen dem dreieckigen Aufbau der Leiber und dem Ringelschwanz, den das Krokodil als Henkel zum Ganzen beisteuern muß.

Daß die Gruppe sich ganz in der Fläche ausbreitet, hat ihre technische Herstellung erleichtert: zwei aus der Tonform gepreßte Hälften sind zusammengelegt, die Hauptansichtsseite und die Rückseite, die vom Neger nur den rechten Unterschenkel und Ellbogen, vom Krokodil die rechte Körperhälfte enthält; die Naht ist natürlich nachträglich übergangen, aber noch deutlich spürbar, der Sockel ist hinzumodelliert und das Gefäß angedreht. Diese Herstellungsweise war einer Vervielfältigung günstig, und da der Witz gezündet hat, wurde davon reichlich Gebrauch gemacht. Der Zufall hat uns, wenn ich mich nicht täusche, nicht weniger als 5 Ausdrücke aus dieser Form überliefert, die hier, unser Exemplar an der Spitze, soweit es mir möglich ist, beschrieben werden sollen.

1. München, Museum antik. Kleinkunst, **Abb. 1** und **35**. Aus Italien. Abgeb. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1912, S. 74. Höhe 0,235. Ergänzt am Krokodil: l. obere Kopfhälfte, l. Vorderbein (Klaue alt), Ansatz des r. Vorderbeins, Teile des Schwanzes; am Neger: oberer Brustrand,

1. München, Museum antiker Kleinkunst.

Unterleib, Teil des l. Oberschenkels und Oberarms; am Gefäß: ein größeres Stück am obern Rand der Rückseite; am Sockel: kleine Splitter. Sockel, Neger und Gefäß mit schwarzer Glanzfarbe gedeckt. Am Haar des Negers braune Farbe, Augenbrauen und Wimpern tragen Spuren einstiger Bemalung (die Wimpern sicher braun), Augäpfel tongrundig, Iris und Pupille schwarz.

2. Dresden, Albertinum.

Die Zähne scheinen weiß bemalt gewesen zu sein. Das Krokodil tongrundig mit zahlreichen Resten des weißen Überzugs, in den Rachenwinkeln Reste von Rot, das r. Auge vertieft mit schwarzer Umrandung. Der Raum zwischen den Beinen des Negers und zwischen diesen und dem Krokodil tongrundig mit weißem Überzug und gelbbrauner Deckung. Das Gefäß nach oben ausladend, über Ornamentstreifen mit 4 Figuren verziert: 1) Jägerin mit kurzem Chiton, Fell (verdünnte Farbe), hohen Stiefeln und Haube, auf zwei Wurfspieße gestützt, von vorn, Kopf nach r.; 2) Mädchen im langen Chiton und Mantel, mit Haube, von vorn, Kopf nach l., reicht der Jägerin ein Alabastron zu. 3) u. 4) Mantelfiguren im langen Chiton. — Die Erlaubnis der Veröffentlichung verdanke ich J. Sieveking.

2. Dresden, Albertinum. **Abb. 2** und **34**. Aus Nola. Höhe 0,25. Stark verrieben u. überschmiert. Ergänzt: r. Brust u. l. Oberschenkel des Negers, sonst Kleinigkeiten. Bemalung scheint der des Münchner Exemplars durchaus entsprochen zu haben. Am Gefäß vier schlecht erhaltene Figuren. Intakt sind: 1) Helm (nach r.) und Beine (von vorn) eines Kriegers, 2) Kopf, Schulter und Unterteil eines Jünglings in Chiton und Mantel nach l., 3) Kopf und Unterteil einer Frau nach r., 4) ebenso einer sitzenden Frau nach l. (Photographien verdanke ich Herrn Direktor Herrmann.)

3. Boston, Museum of Fine Arts 98. 881. Taf. 1 und 2, **Abb. 32** und **33**. Annual Report 1898, S. 72, No. 48. Arch. Anz. 1899, S. 145. Angeblich aus der Gegend von S. Maria di Capua vetere. Höhe 0,24. Augäpfel des Negers weiß bemalt, Iris tongrundig mit schwarzem Kreis und Punkt (Pupille). Augenlider und Brauen sowie Haar waren dunkelbraun bemalt, Lippen rot, Zähne weiß, Fußnägel und Nägel der l. Hand weiß. Krokodil hellgrün mit schwarzen Details, Lippen rot. Am Gefäß vier Figuren: 1) Ithyphallischer Satyr mit Weinschlauch (verdünnte Farbe) und Spitzamphora, heftig nach l. bewegt, Kopf nach r., 2) Mänade im Chiton mit gegürtetem Überfall und Fell (verdünnte Farbe), nach r. eilend, Kopf nach l., 3) Flötenspielender Satyr nach r. mit Fell (verdünnte Farbe), 4) Sitzende Frau im Chiton und Mantel. (Photographien und Beschreibung verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn L. D. Caskey.)

4. Früher Sammlung Branteghem (Alte Sammlung Tyskiewicz). Aus Capua. J. H. S. IX, S. 220 f., Fig. 2. Vente Hoffmann, Nr. 99. Fröhner, Coll. Branteghem 291, Taf. 48, danach unsere **Abb. 3.** Höhe 0,255. Krokodil meergrün, Augen und Rachen rot, längs der Schwanzmittellinie aufgesetzte Tupfen; am Neger Lippen rot, Zähne und Hornhaut weiß. Am Gefäß über dem Ornament vier Figuren: Satyr—Mänade—Satyr—Mänade. Unter dem Ornamentband auf Vorder- und Rückseite je ein auf dem Rücken des Krokodils kletternder Satyr.

Zu diesen vier sicher attischen Exemplaren, die, soweit sich sehen läßt, in allen

Einzelheiten übereinstimmen und in den Maßen nicht mehr abweichen, als sich durch die verschiedene Formung des Sockels und Gefäßes erklären läßt, möchte ich einstweilen noch ein weiteres, mir nur durch eine geringe Abbildung bekanntes fügen:

5. Catania, Museo Biscari. F. de Roberto, Catania (Bergamo 1907), S. 122. Das Gefäß ist nur mit Ornamenten verziert, die friesartig übereinander angeordnet sind: Rautenmuster und Zweige. Zum Rautenmuster vergl. Mon. Lincei XVII, S. 313 und Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb, II. Taf. 88.

3. Sammlung Branteghem.

Die Repliken bereichern das Bild in einem wesentlichen Punkt: sie stellen die alte Farbenpracht wieder her, in der unsere Gruppe erstrahlte. Braun hob sich das Kraushaar des Negers von seiner schwarzen Haut ab, in gleicher Weise die Brauen und Wimpern. Die weitaufgerissenen Augen erhielten erhöhtes Leben durch das Weiß des Augapfels und das Schwarz der Iris und der Pupille. Die vom Schmerz geöffneten wulstigen Lippen umrahmten rot die blendend weiße Reihe der Zähne, und selbst die hellere Färbung der Finger- und Zehennägel war der Natur abgesehen. Gegen den ebenholzschwarzen Neger stand das Krokodil mit meergrüner, schwarzgeschuppter Haut und wohl weißem, quergestreiftem Bauch. Auch seine weißen Raubtierzähne waren von einem feuerroten Maul umrahmt und die hervorquellenden Augen, die wohl besonders eingesetzt waren, gewannen durch weiße, rote und schwarze Farbe ein erschreckliches Ansehen. Erst diese Polychromie (die jedenfalls bei den verschiedenen Exemplaren in einzelnen Punkten abwich) macht die Gruppe zu dem, was sie ist; sie bildete ihren Hauptreiz und setzte der ganzen lustigen Erfindung die Krone auf.

Alle erhaltenen Exemplare stammen aus Italien, und es wäre merkwürdig, wenn die Italiker, die die Gruppe so begeistert kauften, sich nicht auch in Nachahmungen versucht hätten. In der Tat haben sich die unteritalischen Töpfer diesen gangbaren Artikel nicht entgehen lassen und einen schwunghaften Handel mit der Ausnützung dieses attischen Einfalls getrieben. Mir sind 7 derartige Kopien bekannt, und wieviel andere mögen sich noch in Museumsschränken oder im Boden versteckt halten. Ich beginne mit einem Exemplar, das den oberflächlichen Betrachter wie ein Ausdruck aus der attischen Form anmutet, aber doch im Aufbau und in Einzelheiten abweicht.

6. Ruvo, Collezione Jatta 408. **Abb. 4.** Bull. Nap IV, Taf. 1, 10. Am Gefäß zwischen Palmetten Pygmäen und Kranich, darunter durch Strich getrennt nochmals Palmetten. Rückenkamm des Krokodils aufs Gefäß gemalt. Stil der Figuren scheint frühunteritalisch. Photographie verdanke ich Herrn M. Jatta.

4. Ruvo, Coll. Jatta.

Wichtig ist vor allem, daß die Gruppe steiler gestellt und in ihrer Breite verkürzt ist; daß das Gefäß, nicht mehr so eng verwachsen mit der Gruppe, den früher am linken Ohr abgeschnittenen Negerkopf ganz freiläßt; und daß das Gefäß über dem Krokodilschwanz noch einen zweiten Henkel besitzt. Damit ist die geschlossene Komposition der originalen Erfindung zerstört, der ganze Witz verdorben.

Das 4. Jahrhundert, dem die sicher unteritalischen Exemplare angehören, schreitet auf dieser Bahn noch weiter. Der breite, flächige Aufbau wird aufgegeben, die für die Zeit charakteristische schlanke Streckung des Gefäßes reißt gewissermaßen auch die plastische Gruppe mit sich. Die Zusammendrängung der Gruppe geht sogar bis zu einer Veränderung des Motivs: Der Krokodilschwanz ringelt sich um den Unterarm des Negers und wird von dessen linker Hand, freilich matt genug, angefaßt. Es ist sicher kein Zufall, daß hier die jüngere Zeit das alte Nebeneinander durch ein Ineinander ersetzt. Aber der Gewinn (die formale Verschmelzung) wiegt uns in diesem Fall den Verlust nicht auf: die Drastik des alten Motivs kennzeichnete den verhinderten Ausreißer viel lebendiger. Überhaupt hat die Gruppe in den jüngeren Fassungen trotz der rundlicheren Modellierung des Körpers, und obwohl der Kopftyp des Negers durch einen „naturalistischeren" ersetzt ist, gewaltig an Leben verloren, der neue Most hat sich im alten Schlauch nicht bewährt. Die Gruppe wirkt steif und gestellt, die Momentanität der Bewegung ist verschwunden. Eine Kleinigkeit ist dafür bezeichnend: Das Glied des Negerknaben, bei den Exemplaren Nr. 1 – 6 von der heftigen Bewegung nach links geschleudert, wird übersehen oder absichtlich geändert.

Der schon von dem Töpfer des Exemplars Nr. 6 eingeführte zweite Henkel über dem Krokodilschwanz fehlt bei keinem dieser Stücke.

Die Liste umfaßt mindestens vier apulische Trinkgeräte

7. London, Brit. Mus. F. 417 **Abb. 5.** Aus Capua. Höhe 0,24. Keller, Antike Tierwelt II, S. 260. Zwischenraum zwischen Neger und Krokodil rot. Am Neger Augen weiß, Pupillen schwarz, Lippen

rot, die Haarlocken schwarz auf Rot. Krokodil rot, gemustert mit schwarzen und weißen Streifen und Punkten, Bauch weiß mit roten Streifen. Am Gefäß zwischen Palmetten ein nackter Jüngling mit Chlamys und Zweig in der L, Fruchtschale in der R. (Photographie verdanke ich Herrn H. B. Walters.)

5. London, Brit. Museum.

6. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

8. Cambridge, Fitzwilliam Mus. 244 (Catalogue Taf. 6) **Abb. 6**, Höhe 0,22. Bemalung ähnlich dem vorigen, Haarmasse des Negers mit eingedrückten Punkten. Am Gefäß zwischen Palmetten bocksfüßiger Pan und Vogel.

9. Ruvo, Coll. Jatta 1223 **Abb. 7**. Sockel mit Wellenornament, das hier wohl den Nil andeuten soll. Am Gefäß Flügelgreif zwischen Palmetten.

7, 8. Ruvo, Coll. Jatta.

Abb. 8. Sockel wie 1223. Am Gefäß zwischen Palmetten laufendes geflügeltes Mädchen mit Opferschale.

und zwei Kannen:

11. Paris, Bibl. nat. 1252. Catalogue Taf. 33. Höhe 0,12. Das Krokodil weiß gestreift, Gefäß schwarz.

12 Paris, Louvre. Inv. Campana 3636, **Abb. 9.** Aus Italien. Höhe 0,18. Der Mann (kein eigentlicher Negertyp) weiß, darauf Reste von Braun. Krokodil tongrundig, mit

10. Ruvo, Coll. Jatta 1268 Zacken und Kreisen gemustert. Weiß am Maul, Bauch und Unterteil des Schwanzes. Gefäß schwarz. (Photographie verdanke ich Herrn Edmond Pottier.) Gargiulo, Raccolta, II. Edizione, II 10 scheint identisch zu sein.

Auch die beiden Neapler Gefäße

13. Neapel, S. A. 42. Höhe 0,21. Krokodil gelb. Am Gefäß Palmetten.

14. Neapel, S. A. 44. Höhe 0,25. Aus Ruvo. Am Gefäß Eros mit Schüssel und Kranz.

Eines der beiden Gefäße (Krokodil oben getupft, unten heller und gestreift) erscheint auf der Phot. Sommer 11029.

scheinen hierher zu gehören.

So sehr sich diese unteritalischen Nachahmungen von dem Urbild entfernen (schon der Maßstab ist durchweg verkleinert), so geben sie doch noch über einen Punkt Aufschluß, den der Erhaltungszustand der attischen Exemplare verschweigt: die Bemalung des Krokodils. Die Bestie ist fast durchwegs über den ganzen Rücken mit ringförmigen Tupfen gemustert, am Bauch weiß und gestreift, die Rückenmittellinie und ihre Fortsetzung bis zum Schwanzende ist besonders hervorgehoben. Das rot (oder wenigstens dunkel) geränderte Maul mit dem weißen Gebiß und das eingesetzte, hervorquellende Auge mit seinen farbigen Ringen ist uns schon von den attischen Stücken bekannt, auch die dunklere Färbung des leeren Raums um die Negerbeine, und es ist kein Zweifel, daß auch die übrige Polychromie wenigstens in den Grundzügen noch auf die originalen Vorbilder zurückgeht. Hingegen müssen wir den gezackten Rückenkamm des Krokodils, den die Apulier mit Vorliebe überm linken Negerarm aufs Gefäß malen, ihrer eigenen Pinselfreudigkeit zur Last legen.

9. Paris, Louvre.

10. Berlin.

11. Ruvo, Coll. Jatta.

Die alte klassische Weise war gründlich ausgeleiert worden und konnte ruhig verschwinden, als ein begabter Meister der frühhellenistischen Zeit zeitgemäßere Töne anschlug in jener Gruppe gleichen Themas, von der uns Ausstrahlungen in den apulischen Vasen Petersburg 367, Berlin 3408 (Abb. 10) und Ruvo, Collez.

12. Berlin.

Jatta 1460 (Abb. 11) erhalten sind. Eine glänzende Erfindung, ganz neu gedacht, ohne Liebäugeln mit der älteren Schöpfung. An Stelle des neutralen tektonischen Sockels erscheint ein Hügel oder Steinhaufen, auf dem das Krokodil gesenkten Kopfes mit allen Vieren vorwärts (nach links) strebt. Den nach rechts ausreißenden Negerknaben hält es mit Maul, linker Hinterpfote und Schwanz umklammert: sein rechter Fuß steckt im Rachen, sein linker zwischen Bauch und Klaue des Untiers und um seinen Hals und die sich verzweifelt wehrenden Arme schlingt sich, den Knaben gleichzeitig an das Gefäß wie an einen Baumstamm schnürend, schlangengleich der lange Schwanz. Obwohl sich auch hier alles Wesentliche in einer Hauptansicht abspielt, ist doch mit der Flächigkeit und geschlossenen Massigkeit der alten Gruppe völlig gebrochen. Der Blick des Beschauers wird vor und zurück, sternförmig vom Mittelpunkt nach außen und spiralartig um die Gruppe und ganze Vase herumgeführt, kein geschlossener Kontur hält das langgeschwänzte Tier mit dem schlanken, kleinköpfigen Mohren zusammen, und das Gefäß ist nicht in eine Lücke des Aufbaus flächig hineinkomponiert, sondern schießt, vom Krokodilschwanz gehalten, schlank aus dem Knäuel nach oben.

Diese Schöpfung, deren Entstehungsort wir nicht kennen und neben der das italische Gefäß Berlin 3893 (Abb. 12) nur wie ein bäurisch plumper Konkurrenzversuch wirkt, war wirklich berufen, das so lang bewahrte Andenken an unsere attische Gruppe von Geist und Markt der Töpfer zu verdrängen.

II.

Eine plastische Gruppe als Trinkgefäß verwendet: wie kam die für ihren strengen tektonischen Sinn berühmte griechische Töpferkunst auf diese merkwürdige atektonische Idee, die, wäre ihre Ausführung nicht geläutert von dem aller griechischen Kunst und zumal dem 5. Jahrhundert eigenen starken Formgefühl, an die schrecklichen Scherze unserer Basare in den letzten Jahrzehnten erinnern würde? Steht dies Gebilde vereinzelt oder hat es Vorstufen und Analogien, und wo?

Wer diese Frage im vollen Umfang beantworten will, steht einer erstaunlichen Masse von Kunstdenkmälern gegenüber, deren Geschichte so alt und so verzweigt ist wie die der griechischen Keramik überhaupt, dabei noch gänzlich unerforscht, so sehr ihre Verarbeitung Licht nicht nur auf diesen Zweig der Kunstindustrie selbst, sondern auch auf die keramischen Fabriken und ihr Verhältnis zum Osten

und untereinander, auf die Wanderung und Wandlung der Typik, auf die Entwicklung der Tonplastik und besonders auf die Darstellung der Tierwelt werfen würde. Hier soll nur in groben Umrissen an der Hand der mir bekannten Gefäße der Verlauf innerhalb der attischen Industrie, der zu unserm merkwürdigen Gefäß führt, aufgezeigt werden.

Ausgangspunkt und Haupttummelplatz dieses Spieltriebs der Töpfer war das Salbgefäß. Klein und handlich im Format, nur eines geringen Mündungsloches bedürftig, lud es mehr als andere Gefäßtypen die Phantasie des Töpfers zu figürlicher Gestaltung ein, zur Bergung eines kostbaren Inhalts in pretiöser Hülle. Einige Hundert dieser reizvollen Väschen aus früharchaischer Zeit sind auf uns gekommen, z. T. aus Fayence und sichtlich inspiriert von ägyptischen und orientalischen Vorbildern, größtenteils aber aus farbenfreudig behandeltem Ton und getragen von jener jugendlichen Realistik, die den archaischen Stil schuf. Ihren Ursprung und Hauptsitz hatte diese Fabrikation im Osten, im naukratitisch rhodischen Kreise; ihren Gipfel erreichte sie wohl in der protokorinthischen Fabrik, der erfolgreichen Rivalin der von Naukratis, und in Korinth. Böotien hat sich in Nachahmungen versucht, Athen scheint dagegen diesem Kunstzweig lange Zeit ferngeblieben zu sein. Erst nach der Mitte des 6. Jahrhunderts, als es alle mit ihm konkurrierenden Fabriken aus dem Feld geschlagen, oder vielmehr die gesamte Produktion und die auswärtigen Künstler an sich gezogen hatte, begegnet hier eine jüngere Gruppe figürlicher Salbgefäße, eine Nachblüte jener älteren Kunstübung, auf deren Traditionen fußend und eng mit ihr verknüpft. Das schöne, im Kunsthandel befindliche Ölfläschchen des vermutlichen Kleinmeisters Priapos[1]) (vergl. Brit. Mus. B 395) in Form eines männlichen Genitals (Abb. 13) hat sein Prototyp in der früharchaischen Gruppe (Notizie degli scavi 1894 S. 347, Mon. Lincei XXII S. 544); die Verwendung desselben Gegenstands als Schalenfuß (Augenschale Berlin 2052 = Gerhard, Neuerworbene Denkmäler Taf. 5) dürfte zeitlich nicht weit abliegen. Der Mädchenkopf des Proklees (Berlin 2202; Mon. Piot IX S. 141) setzt die alten Büstchen fort, die nach orientalisierenden Anfängen (Berlin 1301) den reizenden und kraftvollen Typus der älterarchaischen Zeit ausprägen (Winter Typen I S. 41,5; Pottier, Diphilos Taf. 4, 100; Brit. Mus. A 1115; Vente Drouot 1910 Taf. 23, 215; Phot. Giraudon 118 = Paris, Bibl. nat. 193 und 194) und bis in die jünger-archaische Zeit hinabreichen (Figurines grecques de Constantinople, Taf. II 4; Mon. Lincei XXII, Taf. 71,7;

[1]) Das Gefäßchen bewahrt noch die alte Form der Mündung; die übrigen attischen Exemplare gehen zur jüngeren über. Die von verschiedener Seite geäußerten Bedenken gegen die Echtheit, die wohl von dem merkwürdigen Zusammentreffen dieses Gegenstands mit diesem Künstlernamen wachgerufen wurden, scheinen mir unbegründet. Die Fälschertätigkeit hat sich allerdings dieser Salbgefäßchen mit Vorliebe bemächtigt. Aus dem Kunsthandel kenne ich eine falsche Eule, einen falschen Kriegerkopf, einen falschen Negerkopf und zwei mindestens sehr verdächtige Doppelväschen (bärtiger Kopf—Genital; bärtiger Kopf—Gorgoneion). Auch an Branteghem 256, Vente Drouot 1903 Nr. 187, Vente Drouot 1910 Nr. 216, Auktion Helbing 1899 Nr. 285 und 286, sowie an dem Negerkopf in Hannover mit der Künstlerinschrift des Euphamos, mir bekannt durch von Herrn Dir. Brinckmann gütigst besorgte Photographien, scheinen mir Zweifel berechtigt. Die Polon-Inschriften hat schon Curtius (Die antike Herme, These XI) angefochten.

Paris, Bibl. nat. 195; Winter, Typen I S. 41,4), also unser attisches Exemplar überdauern; Ausschnitte gewissermaßen aus den ostgriechischen Alabastren in Gestalt eines stehenden Mädchens, die wir von denselben Anfängen (Poulsen, Orient S. 94 ff., Brit. Mus. Terrac., Taf. 7; Winter, Typen I S. 42,2) weit herabverfolgen können (Brit. Mus. Terrac. Taf. 17; Winter I S. 41 ff., 105; Jahrb. 1899, S. 73). Nicht nur nach dem auf die Unterseite gemalten schwarzfigurigen Bildchen, sondern vor allem nach seinem noch altertümlichen Stil und der Unausgeglichenheit der tektonischen Lösung wird man das Gefäßchen des Proklees etwa in die Zeit des Aufkommens des rotfigurigen Stils datieren und älter ansetzen als das Mädchenköpfchen Vente Drouot 1904, Taf. 4, 222, vor allem aber als die der Blütezeit des schönen Epilykos angehörigen Doppelkopfgefäße des Louvre (Mon. Piot IX

13a. Kunsthandel.

13b. Kunsthandel.

Taf. 11 und 12) und des Brit. Mus. (Walters, History of pottery, Taf. 46,2). Der Negerkopf, der hier zweimal mit einem Mädchenkopf gekoppelt erscheint, aber auch selbständig als Einzelkopf (Berlin 4049; Athen Nicole 1227 mit Lieblingsnamen Leagros und 1228; Not. degli scavi 1912 Suppl. S. 16) und Doppelkopf (Boston Phot. 9708/9, hier Taf. 4) auftritt, hat seinen Einzug in die attische Keramik wohl schon eben so früh gehalten und zwar, wie wir sehen werden, aus dem naukratitischen Kreis. Für den Affenkopf (Doppelkopf Berlin 4050) ist diese Herkunft ebenso evident; zwar nicht in abgekürzter Form, aber in ganzer Figur dahockend, ist das Tier ein Lieblingsthema jener ägyptisierenden Industrie (Berlin 1313—1316; München 769; Sammlung Vogell I 45; Konstantinopel 621; Brit. Mus. Terracottas B 290; Ägina S. 380; Mus. Greg. II 93; Vente Drouot 1910, 214; Arch. Anz. 1892, S. 116; 1910, S. 486; Thera II S. 27; Micali, Storia Taf. 101). Die Liste der Typen und Meister wird noch vermehrt durch die Doppelmuschel des Phintias (Ἐφημ. 1885 Taf. 9, 10). Daß die Koppelung der Typen zum Doppelkopfgefäß keine attische Neuerung ist, sondern ebenfalls aus der früharchaischen Gruppe stammt, beweisen die glasierten Salbgefäße in Berlin (Ohnefalsch-Richter,

Kypros Taf. 93,3 = Branteghem 238, hier Abb. 49), London (A 1233, hier Abb. 50) und Paris (Gaz. arch. 1880 Taf. 28,1 = Rev. arch. 1900 II Taf. 14,3) und das tönerne von Rhodos (Brit. Mus. A 541 = Poulsen, Orient S. 99).

Diese ganze Gruppe attischer Salbfläschchen scheint in der Zeit von 540–500 fabriziert worden zu sein; kein Exemplar weist über die Zeit des Leagros, also über die Jahrhundertwende hinaus, und offenbar haben die nichtfigürlichen kugel- und schlauchförmigen Salbgefäße mit und ohne Fuß, die sog. Aryballen, Alabastren und Lekythen, die jetzt sich neben der rotfigurigen mit Vorliebe der weißgrundigen und auch der polychromen Technik zuwenden, die Rolle der farbenfrohen figürlichen Väschen übernommen. Erst in den etwa seit 470 auftretenden Ölfläschchen

14, 15, 16. Brüssel.

der sog. Guttus-Form, die öfters figürlich gebildet werden (Hummer: Cab. Pourtalès S. 122; Berlin Inv. 3405 u. a.) und dann vor allem am Ende des Jahrhunderts, nach dem Verblühen der weißgrundigen Lekythenmalerei, bemächtigt sich die Gefäßplastik wieder der Salbgefäße, wenn auch in ganz anderer Weise (Treu, Griechische Tongefäße in Statuettenform; Rev. arch. 1912 II S. 123 Nr. 1–57 und viele andere).

Eine gewisse Fortsetzung findet die ältere Gruppe in den Kännchen mit Kleeblattmündung, die bis über die Mitte des 5. Jahrhunderts herabreichen und fast ausschließlich den Mädchenkopf zu Grunde legen und abwandeln. Fast jede Sammlung besitzt diese Kännchen in mehreren Exemplaren, an die hundert dürften erhalten sein[2]).

[2]) Beispiele: Berlin 2191–2201 und 4032; Bologna, Coll. Palagi Nr. 369, Necr. Felsin. 332–337; Brüssel R. 432, 433 (**Abb. 14** bis **16**); Burlington Exhibition I 81; Cambridge 165; Corneto, Phot. Moscioni 10029, 1–3; Vente Drouot 1910, 217; Frickenhaus, Emporion 143–146; München 2743–2747; Neapel H. 2938 ff., S. A. 83, 83a, 85, 86; R. C. 113, 115, 116; Paris, Louvre (Mon. Piot IX S. 153 Anm. 2); Paris, Bibl. nat. 868; Petersburg 836, 837, 841, 842; Cab. Pourtalès Taf. 2;

17. London.

Die allermeisten deuten, wie schon Proklees, das unter der Haube hervortretende Stirnhaar der Mädchen durch einige Reihen aufgesetzter Pünktchen an, eine ganz schematische Formel, die keine bestimmte Haartracht bezeichnet; jüngere Exemplare zeigen gescheiteltes Haar in verschiedenen Typen. Man wird die Köpfchen mit der formelhaften Haartracht etwa der Zeit von 510—470, die gescheitelten größtenteils den folgenden Jahrzehnten zuweisen. Andere Typen sind verhältnismäßig selten. Den Neger bringt Neapel H. 2950 (= Phot. Sommer 11079), Berlin 2203 = Abb. 59 und Not. degli scavi 1878 Taf. 5; einen bärtigen Kopf hat Kalliades, der Töpfer der schönen, zwischen 490 und 480 gemalten Durisschale, als Kanne gebildet (Ath. Mitt. 1891, S. 154 Anm. 2), einen ebensolchen zeigen die Kannen Berlin 4033 und Castellani Vente 1884 Nr. 101, einen Satyrkopf als Kanne bildet Tischbein ab (Engravings III Taf. C), und mit einer Negerin koppelt, dem Wesen der Kanne wenig gemäß, ein Brüssler Gefäß R. 434 das stereotype Mädchen (Abb. 15).

Nicht nur die größte, sondern auch die älteste und feinste dieser Kannen, Archetypus und Gipfel zugleich, scheint die des Charinos in Berlin zu sein (Nr. 2190 = Röm. Mitt. 1890, S. 317; eine mitgefundene „Replik" in Petersburg, eine weitere bei Tischbein, Engravings III Taf. B). Der Stil des Kopfes und das Ornament der gegen die Haube abgesetzten, noch nicht mit ihr zur Einheit verschmolzenen Kannenschulter[3]) weisen in die Leagroszeit, ins letzte Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts, und wir können noch nachweisen, daß der Meister dieses prächtigen Gefäßes von den jetzt immer häufiger werdenden figürlichen Trinkgeräten aus zu seiner nicht ohne Kompromiß gelösten Kopfkanne den Weg fand.

Schon zur Kleinmeisterzeit hatten attische Töpfer versucht, den Zweihenkelhumpen durch plastische Zutaten zu beleben. Der Kantharos London B 378 (Abb. 17) wiederholt das Maultier, auf dem Dionysos im einen Außenbild dahinreitet, noch einmal auf der andern Seite durch einen dem Bauch des Gefäßes plastisch anmodellierten und farbig belebten Kopf und eine Reihe anderer Becher (Micali Taf. 99,1 = Mon. I 39; München Jahn 868, Abb. 18; Berlin 4012; Boston Arch. Anz. 1899, S. 144, Nr. 34), sämtlich mit einer Blattborde am Hals und Fischen oder Wasservögeln am Innenrand, bilden den Bauch des Gefäßes beiderseits zum

Sammlung Scheurleer 418; Wien, Hofmuseum Phot. Wlha 9082, 1—3; Wien, Masner 348; Zannoni Certosa Taf. 62,5 und 117,9; Not. degli scavi. 1913 Suppl, S. 136; B. S. A. XIV Taf. 13.

[3]) Diese Schulter auch an Neapel S. A. 83 = Phot. Sommer 11055, von Heydemann als Polsterkranz mißverstanden.

plastisch modellierten Gesicht um. Von diesen Vorstufen war zum eigentlichen Kopfgefäß kein weiter Schritt; die Vermutung, daß die Trinkgeräte ihn unter dem Einfluß der Salbgefäßchen taten, liegt nahe (Röm. Mitt. 1890, S. 320)[4]. Schon zur Zeit der Augenschalen erscheint ein prachtvoller Negerkopf als Einhenkelbecher (Boston Phot. 9679 = Buschor, Griech. Vasenmalerei[2], S. 142, hier Abb. 19); ihm folgt, etwa zwischen 520 und 510, der Frauenkopf des Charinos (Röm. Mitt. 1890, Taf. 11 = Phot. Alinari 26052) mit seinem schon minder gedrückten Randstück, im 5. Jahrhundert der Frauenkopf Neapel S. A. 64 = Phot. Sommer 11029, der Negerkopf Gréau (Terrescuites 101, Taf. 5, etwa 470–460 entstanden), die wenig jüngeren Satyrköpfe München F. 2740 (= Lau, Griech. Vasen, Taf. 44,1, hier Abb. 20), Neapel H. 2951 (= Mus. Borb. 4,35; Phot. Sommer 11079) und Neapel H. 2948 (= Phot. Sommer 11079) mit ihrem schlanken und die nachphidiasischen Gefäße in London (Frau: Brit. Mus. E 760 = Jahrb. 1917, S. 56; Perser: E 791 = Gargiulo, Raccolta Taf. 86) mit ihrem langgezogenen Mündungsrand. Ungleich beliebter war der Kantharos. Einen der ältesten, einen Mädchenkopf (Louvre Mon. Piot IX, S. 145, Taf. 13), hat Pottier mit Recht dem Ende des 6. Jahrhunderts zugewiesen

18. München.

19. Boston.

[4]) Minoische Vorläufer wie das Fayence-Gefäß aus Enkomi (Excav. at Cyprus, Taf. III) sind natürlich an dieser Neubildung unschuldig.

20. München.

und mit der Werkstatt des Charinos in Beziehung gebracht, und in dieselbe Zeit gehört nach Stil des Kopfes und der Ornamentik die Negerin Wien, Masner 347, Taf. 8[5]); die am Mündungsrand nur mit einem Kranz verzierten Köpfe eines bärtigen Dionysos (Versteigerung Helbing, München 1897 Nr. 80) und einer Frau (Berlin F. 2323) schließen sich hier, wohl nur mit geringem Abstand, an. Diese Gefäßform war natürlich die gegebene für Doppelköpfe, die als Trinkgefäße einige Zeit nach den doppelköpfigen Salbfläschchen auftreten und in der archaischen Zeit dieselben Typen koppeln: Doppelmädchen in London (E 784, Phot. Mansell, um 480), in New York (Bull. VIII, S. 158), im Vatikan (Mus. Greg. II, Taf. 89), aus Gela (Mon. Linc. 17, S. 313), in Neapel (S. A. 60 = Phot. Sommer 11029 = Phot. Rive 5015, Abb. 21, um 470) und Berlin (Inv. 3357)[6]); Neger und Mädchen in Bologna (Necr. Felsin. 466) und Petersburg (Nr. 835); Negerin und Mädchen in Boston (Arch.

21. Neapel.

22. Corneto.

[5]) An dem weiblichen Geschlecht des Mohren scheint mir nach der Abbildung und Beschreibung nicht zu zweifeln. Ein weiteres Exemplar in St. Louis erwähnt Furtwängler, Bayer. Sitzgsber. 1905, S. 243 = Kl. Schriften II, S. 488.

[6]) Das Doppelmädchen Auktion Lipperheide, München 1910 Nr. 764 ist von zweifelhaftem Altertum; auch mit der berühmten Kleomenesvase kann ich mich trotz Pottier, Rev. arch. 1900 II, S. 181 u. Mon. Piot IX, S. 138 nicht befreunden.

Anz. 1899, S. 144, Nr. 35) und Athen (Nicole 1232). Seit etwa 470 wird auch die Gegenüberstellung von Herakles und Mädchen (Louvre, Mon. Piot IX, Taf. 14; Paris, Bibl. nat. 866; Corneto, Phot. Moscioni 11106 = Abb. 22; Neapel, Phot. Sommer 11033) und die von Satyr und Mädchen (Berlin 4044 und 4045; Louvre, Mon. Piot IX, Taf. 14; London E 786 und E 793; Boston Phot. 9704 = Arch. Anz. 1899, S. 145 = Vente Hoffmann Nr. 328, Taf. 21; dazu noch verschiedene jüngere Stücke) beliebt; weniger sinnvoll wird gelegentlich auch der Herakleskopf mit der Negerin gekoppelt (Mus. Greg II, Taf. 89). Daß auch beim Kantharos eine Tendenz zur Streckung des Gefäßganzen zu beobachten ist, hat Pottier (Mon. Piot IX. S. 137) bemerkt.

23. Boston.

Das Repertoire der figürlichen Trinkgeräte wäre klein, wenn die Töpfer sich auf die von den Salbgefäßen angeregten menschlichen Kopfgefäße beschränkt und nicht auch den von dem genannten Londoner Maultier-Kantharos eingeschlagenen Weg zur Tierkopfvase weiter verfolgt hätten. Wie eine Wiederaufnahme und glückliche Lösung der alten Idee wirkt das einhenkelige Widderkopfgefäß in Berlin (F. 4046 = H. Winnefeld, Altgriechisches Bronzebecken, S. 21), das ich nicht mit Furtwängler (Samml. Sabouroff I zu Tafel 70) gegen 450, sondern wegen seines noch schweren Fußes, seiner mit oben genannten Kopfgefäßen verwandten Gestalt der Mündung und des von Winnefeld mit Recht betonten archaischen Stils des Tieres in die Zeit der Perserkriege setzen möchte. Seine schlankeren Nachfahren hat es in den Widdergefäßen Coll. Czartoryski (De Witte, Taf. 31) und Bologna (Necr. Felsin. 568), die einige Jahrzehnte später anzusetzen sind, und in den langgestreckten Gefäßen der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts (Ochse Neapel S. A. 70 = Phot. Sommer 11035 = Phot. Rive 5015; Maultier Paris, Daremberg-Saglio IV, S. 867, Fig. 5945 und Vatikan Mus. Greg. II 89). Ungleich beliebter und zukunftsreicher war der etwa um 480 aufgenommene Typus der einhenkeligen fußlosen Tierkopfvase, bei der der Tierhals als Mündung diente, der Kopf also im gefüllten Zustand nach unten zu stehen kam; ein Typus, den schon minoische Fayencegefäße aus Kypros (Excav. at Cyprus Taf. III) und assyrische Bronzegefäße aus Sargons Zeit (Place, Niniveh

et l'Assyrie III, Taf. 73, 8 und 9; Kopenhagen, Nat. Mus., Führer, S. 60; Layard, Niniveh and its Remains II, S. 234 und 236; Botta, Mon. de Ninive I, Taf. 16, Taf. 64—66) zeigen, der aber hier offenbar spontan wieder auftritt. Maultier und Widder haben den Hauptanteil an dieser Gruppe, das brünstig wiehernde Maultier als dionysisches Tier und Mitglied des Thiasos neben den uns schon bekannten Typen: Dionysos, Satyr, Mänade; der Widder vielleicht besonders deshalb, weil seine Hörner den Übergang des Kopfes zum Gefäß so vorteilhaft verdeckten. Ein lebhaft wiehernder Maultiertypus aus der Zeit um 480 ist in mehreren Exemplaren erhalten (Boston Phot. 9682/4, Abb. 23 nach Buschor, Vasenmalerei², S. 155; Petersburg 407 = Compte-Rendu 1881, Titelblatt und S. 65, 49, 60; Neapel H. 2961 = Mus. Borb. V 20; London E 799; Berlin 4047), sichtlich jünger sind die Stücke in Berlin 4048 und Gargiulo, Raccolta Taf. 91 = Panofka, Trinkhörner II 9, 10. Auch die attischen Widderköpfe gehören zum größten Teil dem zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts an, nicht wie man früher (Furtwängler Samml. Sabouroff I zu Taf. 70) annahm, sämtlich späterer Zeit (Boston Phot. 9701, 9704, 9719 = Abb. 25/26; Berlin 2623 = Winnefeld, Bronzebecken, S. 23; Bologna, Necr. Felsin. 567; Vatican, Mus. Greg. II 89,2 und 2a; Ohnefalsch-Richter, Kypros, Taf. 191 = Coll. Branteghem 270; München 2741; London E 800, Phot. Mansell und E 795; Slg. Loeb, Terrakotten II Taf. 88; Neapel H. 2956 = Phot. Sommer 11029 = Phot. Rive 5015, dieses jünger). Die ohnehin naheliegende Vermutung, daß Widder- und Maultiergefäße aus denselben Werkstätten hervorgingen, wird erhärtet durch die skurrile Vereinigung zweier Halbkopfformen zu der etwa 450—440 entstandenen Widder-Maultier-Vase Stackelberg, Gräber der Hellenen, Taf. 25. Die Brücke von den Widder- zu den Eberköpfen schlägt ein ähnlicher Zwitter (Tischbein Engravings II 7 = Panofka, Trinkhörner I 12—15), der durch sein Halsbild (Kraniche und Pygmäen) mit den beiden Eberköpfen, Conze, Vorlegeblätter II 5 und Gargiulo, Raccolta, Taf. 95, und durch diese wieder mit dem ganz übereinstimmenden Eberkopf London E. 801 (Phot. Mansell) und dessen Gegenstück in derselben Sammlung (Widder E 800, Phot. Mansell) fest verbunden ist, zu einer Gruppe die derselben Werkstatt angehören muß; einen weiteren (attischen?) Eberkopf bildet Millin (I 32 = Panofka, Trinkhörner I 10 und 11) ab und einen mit dem Lieblingsnamen Euaion erwähnt Klein, Lieblingsinschr., S. 133. Den Pygmäenkampf, den wir schon von einem Krokodilgefäß, dem 6. unserer Reihe, kennen,

21. Coll. Castellani.

finden wir auch auf einem der Hundeköpfe (Petersburg 360 = C. R. 1865 S. 143; 159 und 186) wieder, die in mehreren Typen auf uns gekommen sind (Neapel S. A. 91 = Phot. Sommer 11033; Rom, Villa di Papa Giulio) und es nimmt nicht Wunder, daß er in diesem Kreis auch plastisch gebildet worden ist (s. u.). Von weiteren attischen Tierkopfvasen sei noch der Adler (Coll. Castellani 105, Taf. 3, hier Abb. 24; London E 802, Phot. Mansell), der Stier (Neapel S. A. 62 = Phot. Sommer 11033 = Phot. Rive 5015), das Kalb (New York Bull. I, S. 79) und der Panther (Gargiulo, Raccolta Taf. 96 = Panofka, Trinkhörner I 16 und 17) genannt.

25. Boston.

26. Boston.

Der Löwe London E 796 (= Walters, Pottery, Taf. 46,5) ist seinem Gefäß noch sehr äußerlich, ohne Verschmelzung der Teile, angefügt; es handelt sich wohl um eine Vorstufe des Typus und jedenfalls um eines der ältesten Beispiele, wie schon der steile und fast geradlinig verlaufende Rand beweist, den zum Beispiel auch die ältesten Maultier- und die Adlergefäße zeigen und der allmählich von der weiter ausladenden, geschwungenen, trompetenförmigen Gestalt unserer Krokodilvase verdrängt wird.

Neben diesen menschlichen und tierischen Kopfgefäßen erscheinen im 5. Jahrhundert eine Reihe von besonderen Bildungen, Ausgeburten einer lebhaften, oft auch grotesken Phantasie der Töpfer, die dem Gesamtbild des Trinkgeräts fast einen ähnlich bunten Anstrich verleihen, wie ihn die Welt der früharchaischen Salbgefäßchen trug. Noch dem Anfang des Jahrhunderts scheint der sitzende

27. Rom, Villa di Papa Giulio.

Dionysos im Brit. Mus. (E 785) anzugehören, der sein geliebtes Trinkhorn auf den Knien hält, ein Gefäß in Petersburg (C. R. 1872, Taf. IV) wird von einer Taube, eines in Sarajevo (Bulanda 102) vom Rücken eines auf seinem Weinschlauch knienden Satyrs, zwei weitere in London (E 788 = Furtw. Reichh. III, S. 93, s. Abb. 29 um 460; E 787) von einer hockenden Sphinx mit erhobenen Flügeln getragen; zwei Gefäße, wie mir scheint von P. Wolters (in dieser Zeitschrift 1913 S. 92) mit Recht als Behälter für Knöchel gedeutet, sind als Astragale gebildet (Rom, Villa di Papa Giulio, Hartwig, Meisterschalen, S. 677 ff. = Phot. Anderson 6294/5 mit Töpfernamen des Syriskos und Lieblingsnamen des Timarchos, Abb. 27, um 470. — London E 804 = Furtw. Reichh. III, Taf. 136, s. Abb. 38, um 460), von zwei Gefäßen in Pferdeform sind im Louvre Fragmente erhalten (s. u.), von einem verwandten Gefäß unbestimmter Form Fragmente im Brit. Mus. (E 789 = Journ. Hell. Stud. 1888, S. 220 f.). Mit den letztgenannten Bruchstücken kommen wir ganz in die Nähe unserer Krokodilvase. Sie stammen zwar nicht, wie man gemeint hat, von einer Replik, wie der in der Haltung abweichende Arm und das Fehlen des Knies (das unweit dem Ellbogen erscheinen müßte) beweisen, aber sicher von einem ganz ähnlich gebauten Gefäß, das sich vielleicht aus italischen Nachahmungen noch erschließen lassen wird. Vollends ein Gegenstück zu unserm grotesken Kampf zwischen Negerknaben und Krokodil ist der Pygmäe, der einen erlegten Kranich wegschleppt (De Witte, Cat. Magnoncourt 100 = Jahn, Arch. Beitr. Taf. II; Replik München, Slg. Dr. Preyß, Abb. 36 und 37; Bonn, Akad. Kunstmuseum Inv. 545 = Abb. 28.) Auch dieser Typus ist im 4. Jahrhundert abgewandelt, im Motiv formal konzentriert worden wie das Krokodilgefäß: Neapel S. A. 51 und Brüssel A 745, wo der Pygmäe den Hals des Tieres mit beiden Händen umfaßt, sind offenbar unteritalische Varianten.

28. Bonn.

Die unteritalischen Fabriken haben nicht nur an die attische Gefäßplastik des späteren 5. Jahrhunderts angeknüpft, sondern gelegentlich auch bewußt ältere Werke, die dem hier beschriebenen Kreise angehören, nach-

geahmt. Wenn ein Widderkopfgefäß in Brüssel (A 749) oder eine späte Negerkopfkanne (Vente Tyszkiewicz 27) das Kraushaar in der alten Weise wiedergeben, so liegt vielleicht nur ein Weiterleben der Technik vor. Aber ein Gefäß wie der Mädchenkopf-Kantharos bei Patroni, Ceramica antica, S. 145, ist gewollte Nachahmung altertümlicher Werke, gehört also ins Kapitel Archaismus, der Satyrkopf-Becher Gargiulo, Raccolta Taf. 85, wenn die Zeichnung nicht trügt, desgleichen, und nach der Abbildung scheinen mir auch in dem Frauenkopf des späten Satyr-Mänaden-Kantharos in Hamburg Arch. Anz. 1917, S. 111, der schon ganz der Herrschaft der schwarzen Glanzfarbe zum Opfer gefallen ist, die alten Typen nachzuwirken. Eine merkwürdige Wiederaufnahme altertümlicher Formen liegt schließlich in dem Satyrbecher Vente Castellani Nr. 103 und in drei Doppelköpfen vor, die Satyr und Mänade gegenüberstellen (Rayet et Collignon, Histoire de la céramique, S. 261 = Daremberg-Saglio I, 2 S. 894. — Corneto, Phot. Moscioni 10029. — Rom, Villa di Papa Giulio, Phot. Anderson 6320, mit 3 hellenistischen Bronzegeräten „di una tomba di Todi") und offenbar einer jüngeretruskischen Fabrik entstammen.

III.

Aufatmend von der langen und beschwerlichen Reise durch ein Jahrhundert attischer Gefäßplastik stellen wir fest, daß die Mühe gelohnt hat und daß wir am Ziele sind. Wir sahen die im 7. Jahrhundert in Griechenland beginnende, vom Orient mächtig angeregte Fabrikation figürlicher Salbväschen nach 550 sich in den attischen Werkstätten fortsetzen und erlebten den Einzug des Negers aus dem Osten in Attika; sahen die attischen Töpfer ihre neuerrungenen Fähigkeiten, auch im größeren Format, an Kannen und Humpen, üben und stellten auch hier die Beliebtheit des schwarzen Gastes fest; die Freude dieser Leute an der Wiedergabe der Tierwelt trat in den Tierkopfvasen des 5. Jahrhunderts zu Tage, und schließlich wurden wir in einen Kreis von grotesken Formideen und komplizierteren Bildungen geführt, in dem unser Krokodilgefäß nichts Befremdendes mehr hat, sondern ganz zu Hause ist.

Das reiche Bild dieser von primitiver aggregathafter Zusammensetzung zu eleganter Vereinheitlichung, von naiver Farbenfreudigkeit zur vornehm abstrakten Vorherrschaft der schwarzen Glanzfarbe strebenden Figurengefäße ist noch wenig geklärt und in seinem Typenvorrat noch wenig erforscht. Die an unserm Gefäß festgestellte Technik der Zusammensetzung aus zwei Halbformen, die nachträglich übermodelliert, mit plastischen Zutaten, mit Eingravierung und polychromem Schmuck versehen und mit angedrehten Gefäßteilen vereinigt wurden, wird es ermöglichen, die vorhandenen Gefäße auf eine bestimmte Anzahl von Modeln zurückzuführen. Pottier hat in seiner grundlegenden Studie (Mon. Piot IX, S. 137 und 154) einige Fälle festgestellt und (S. 137, Anm. 1) daraus Schlüsse gezogen. Die wiederholte Verwendung der Maultier-, Widder- und Eberformen wird durch die genannten Zwitter erwiesen, und die Heraklesköpfe Abb. 22 und Paris, Bibl. nat. 866 (die starke Ergänzung des Exemplars im Louvre verhindert seine Heranziehung) scheinen ebenso „Repliken" zu sein wie die Satyrköpfe im Louvre und in Berlin; daß andererseits 5 nahezu gleichzeitige Satyrköpfe (Boston, London

E 786, Neapel H. 2948 und 2951, München Abb. 20) verschiedene Erfindung zeigen, spricht auch wieder für den Reichtum der Typen. Daß die Formen lange Zeit im Gebrauch waren und zum Beispiel nach Jahren oder Jahrzehnten wieder verwendet wurden, oder daß alte Stücke wieder überformt wurden, ist an sich möglich und wahrscheinlich, wenn auch bisher noch in keinem Einzelfall exakt nachgewiesen.

Wie durch den gemeinsamen Model werden andere Reihen dieser Gefäße durch den einheitlichen Stil der Figurenfriese, durch die Einheit der Malerhand zusammengefaßt. Ich greife drei Gruppen heraus: trotz der Mangelhaftigkeit der Abbildungen möchte ich mit dem Astragal des Syriskos (Abb. 27) den Mädchen-Kantharos Neapel S. A. 60 = Abb. 21, die Herakleskköpfe Abb. 22 und Bibl. nat. 866 (Catal. S. 509) und den Maultierkopf Neapel H. 2061 = Mus. Borb. V 20 zu einer Gruppe vereinigen, die etwa um 470 entstanden sein wird; eine etwas jüngere Gruppe hat Hauser (Furtw.-Reichh. III, S. 92) zusammengestellt und mit Sotades in Verbindung gebracht; und um die Mitte des Jahrhunderts scheint ein Maler die Satyrköpfe München F. 2740 = Abb. 20 und Neapel H. 2951 sowie das Pygmäengefäß Jahn, Arch. Beitr. Taf. II mit Figuren geschmückt zu haben.

29. London, Brit. Museum.

Auf die Sotadesgruppe muß hier näher eingegangen werden, da sie uns, wie ich glaube, den Meisternamen für unser Münchner Gefäß bringt. Ausgangspunkt ist das Fragment eines Gefäßes in Pferdeform aus Capua, jetzt im Louvre (Pottier, Comptes rendus Acad. Inscr. 1903, S. 216 ff.) mit der sicher ergänzbaren Töpferinschrift des Sotades. Bruchstücke eines ganz ähnlichen, aber nicht aus derselben Form stammenden Pferdegefäßes im Louvre aus Susa, dem eine fallende Amazone auf den weißen Grund hinter dem linken Vorderbein gemalt ist (Pottier, Comptes rendus Acad. Inscr. 1902, S. 428 ff.), sind demselben Meister auf Grund ihrer übereinstimmenden vollendeten Technik zugewiesen worden; die aufgemalte Figur zeigt den Stil etwa der Zeit um 470—460. Sowohl in seiner Technik wie in der Art der Anbringung der Füllfigur reiht sich ein drittes derartiges Gefäß in Gestalt einer hockenden Sphinx an (London E 788, Abb. 29); die sehr ähnliche Basisform, der feine weiße Überzug, die präzise Schärfe der Modellierung und die schmelzartig leuchtende schwarze Glanzfarbe waren nicht nur für Pottier und Hauser, sondern für jeden, der die Stücke im Original betrachtete, Grund, dieselbe Töpferwerkstatt auch für dieses Gefäß anzunehmen. Mit der etwa um 460 angesetzten Sphinx hat nun Hauser auf Grund des ein-

30. Sammlung Czartoryski.

heitlichen Stils des Figurenschmucks auch das im selben Museum befindliche Gerät in Form eines Astragals (E 804 = Furtw.-Reichh. Taf. 136, hier Abb. 38 dem Sotades zugewiesen und dabei auch, Einheit der Töpfer- und Malerhand ohne weiteres voraussetzend, auf die ähnlich virtuose Handhabung der Töpferkunst hingewiesen. Die wundervoll fein geformten und bemalten weißgrundigen Schalen des Brit. Mus. (D 5—7 = Murray, White Athenian Vases Taf. 16—18), von denen zwei die Töpferinschrift des Sotades tragen, erklärte er für jüngere Werke derselben Hand.

Der Kombination Hausers glaube ich nur in einem Punkt widersprechen zu müssen, nämlich in dem frühen Ansatz der Pferdevase aus Susa, die er mit Pottier für ein persisches Beutestück hält und demnach vor 480 entstehen lassen muß. Hier wiegen Stil und Zusammenhang mit den übrigen Gefäßen doch stärker als historische Erwägungen, und es ist nicht einzusehen, warum das Stück nicht nach 480 von Athen nach Persien verschlagen worden sein kann.

31. Sammlung Czartoryski.

Der Astragal, Abb. 38, scheint vor der Sphinx und nicht allzulang nach dem des Syriskos entstanden zu sein; gleich seinem Vorgänger hat ihn der Meister, wohl wegen des Fehlens der Grundlinie, mit schwebenden und fliegenden Figuren verziert und in diesem Figurenschmuck treten schon die wesentlichen Eigenschaften des Malers hervor: Sinn für besondere Gegenstände, lockere Komposition, Zierlichkeit der Zeichnung, individuelle, ans Komische und Groteske streifende Auffassung des Menschen, Vorliebe für schlanke Gestalten mit feinen Gliedern. Mit Recht hat Hauser den „Aiolos" des Astragals mit dem Satyr der Sphinxvase und dem Steineschleuderer der weißgrundigen Schale London D 7 verglichen und er hätte

32. Boston.

33. Boston.

als Vierten im Bunde den Eberjäger J. H. S. 1888, S. 221 nennen können, der offenbar von derselben Hand stammt und auf einem unserer Krokodilvase sehr ähnlichen Gefäß sitzt. Unverkennbar ist in den jüngeren Werken das Fortschreiten des Malers zu schlankerer, edlerer, idealerer Bildung des Menschen, ganz im Sinn der gesamten Kunstentwicklung; doch verrät sich noch oft genug das im strengen Stil wurzelnde skurrile Element. So auch im Figurenschmuck des von derselben Hand bemalten Kantharos der Sammlung Czartoryski (de Witte, Nr. 76, Taf. 26, s. Abb. 30/31), der wieder vom Töpfer Sotades signiert ist. Die Satyrn dieses Bechers scheinen mir aber mit denen des Bostoner Krokodilgefäßes (Abb. 32/33) so sehr übereinzustimmen, die erhaltenen Figurenreste der Dresdener Replik (Abb. 34) trotz ihrer Flüchtigkeit so sehr eine Fortsetzung der

genannten leicht komischen Gestalten dieses Malers zu sein, daß Einheit der Hand angenommen werden muß; ebenso steigern die feinen schlanken Figuren unserer Münchner Vase (Abb. 35 und 1) ganz die uns von der Sphinx und der weißgrundigen Schale London D 6 bekannten Tendenzen. Es sind also mindestens 3 von unseren Krokodilgefäßen (das Brantegheмsche ist zu schlecht publiziert, um ein Urteil zu ermöglichen) von dem Maler der Sotadesvasen bemalt und auch von den Pygmäenvasen mindestens eine, die der Sammlung Preyß in München, die ich mit der gütigen Erlaubnis des Besitzers hier veröffentliche (Abb. 36 und 37).

34 Dresden.

H. 0,30; Sockel mit Figur 0,?2. Ergänzt: Größter Teil der r. Kopfhälfte des Pygmäen, Gesicht von der Stirn abwärts, Hals, r. Bein fast ganz, Teile des Kranichs und des Zwischenraums zwischen den Beinen des Pygmäen;verschiedene kleinere Flicken am Gefäß und den Figuren des Randes. Der Pygmäe fälschlich ohne Bart ergänzt, Spur des Bartansatzes noch am Kranichkopf. Der Pygmäe (mit sackartigem Bauch, kurzen plumpen Armen und Beinen, langem herabhängenden Penis und grotesker Stirn) ist mit schwarzer Glanzfarbe bedeckt, das Haar war

35. München.

36. Sammlung Preyß.

mit brauner Farbe auf Tongrund angegeben. Er hält mit der Linken den Hals des über den Rücken geworfenen toten Vogels, die Rechte greift nach rückwärts ins Gefieder des Tiers. Die Federn des Kranichs mit verdünnter Glanzfarbe auf weißem Grund. Der Zwischenraum weiß überzogen, darauf zwischen Vogel und r. Pygmäenbein sowie zwischen den Beinen des Pygmäen je eine herabhängende Klaue des toten Tiers aufgemalt. Figurenfries auf einem aus senkrechten Strichen gebildeten Ornamentband, r. vom Kopf Krieger nach r. mit kurzem Chiton, Panzer (auf der Achselklappe 2 springende Böckchen), Beinschienen, in der L. Schild, in der R. Schale, blickt mit geöffnetem Mund zu einem Mädchen (Beine von v., Kopf nach l.) im Chiton und Mantel, das ihm aus einer Kanne eingießt; andere Seite: zwei Mädchen gleicher Tracht, Beine von v., Köpfe sich zugewandt, die l. hat Helm in der L. Sehr schlanke, flüchtig aber sicher gezeichnete Figuren. — Breiter bandförmiger Henkel mit erhöhten Rändern. — Angeblich aus der Gegend von Velletri, sicher aus Italien.

Das Gefäß ist vielleicht noch etwas jünger als die Krokodilgefäße und um die Mitte oder bald nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden. Über diese Phase können wir den Stil unseres Malers nicht herabverfolgen, und man kann vielleicht aus der Tatsache, daß andere wohl derselben Form entstammende Pygmäenvasen von anderer Hand bemalt sind (s. S. 20), den Schluß ziehen, daß der Meister um diese Zeit verstorben ist oder jedenfalls seine Tätigkeit ganz oder teilweise eingestellt hat.

Nun gehören aber die Fragmente London E 789, die Krokodil- und die Pygmäenvasen nicht nur nach ihrer Formidee, sondern auch nach ihrer speziellen Technik mit den Pferden und der Sphinx des Sotades so eng zusammen, daß sie als jüngere Erzeugnisse derselben Werkstatt, also des Meisters Sotades, gelten dürfen. Also Werke desselben Töpfers und bemalt von derselben Malerhand. So wenig uns im allgemeinen das vergleichende Studium der Töpferinschriften und der aus Malerinschriften und Stileinheit wiedergewonnenen Meister ermutigt, Fabrikanteninschriften zugleich als Malersignaturen aufzufassen: diese Künstlerhand, die mit den Sotadeswerken auftaucht, sie ständig begleitet und mit ihnen verschwindet, der die feine und originelle Polychromie dieser plastischen Gebilde und damit der beste Teil ihrer Wirkung verdankt wird, deren Figurenwelt mit den Krokodil- und Kranichvasen denselben intimen und humorvollen Geist atmet, kann keine andere gewesen sein als die des Sotades selbst.

Die Versuchung ist groß, diese Hand weiter zu verfolgen und zum Beispiel ihren

Anteil an den menschlichen und tierischen Kopfgefäßen klarzustellen. So scheint mir der Widderkopf in Boston (Phot. 9701, 9704, 9719 = Abb. 25/26) demselben Meister zugehören, und ich halte es nicht für unmöglich, daß der Mann, der den Kampf der Pygmäen mit den Kranichen plastisch gebildet hat, auch der Urheber einiger am Rand mit dem gleichen Gegenstand verzierter Eberköpfe ist, oder daß die Zwitter-Kopfgefäße Witze des Sotades sind; aber solange die Veröffentlichungen schlecht und die Originale unzugänglich sind, sollen müßige Vermutungen unterdrückt werden.

37. Sammlung Preyß.

Fest steht ja schon durch die bisherigen Untersuchungen, daß Sotades Tiere mit großer Liebe dargestellt hat. Seine plastischen Pferde, Krokodile, Kraniche, der Eber auf dem cyprischen Fragment, die prächtige Schlange auf der weißgrundigen Schale London D 7, deren Musterung für die Wiederherstellung der Polychromie der Krokodile wichtig ist, die Schlangen der Schale D 5, der Schlangenleib des Kekrops auf der Sphinxvase und die Sphinx selbst, schließlich die feine Zikade, die einer seiner prächtigen geriefelten Schalen aufmodelliert ist (Fröhner, Coll. Branteghem 159), legen Zeugnis davon ab und zeigen zugleich, wie weit er seine Grenzen gesteckt hat. So möge zum Schluß noch einer Tierdarstellung des Meisters gedacht sein, die zwar klein und unscheinbar, ja sogar fast unkenntlich ist und von den bisherigen Zeichnern und Erklärern mißverstanden wurde: des Schmetterlings, nach dem das Mädchen mit dem Rankenzweig auf dem Londoner Astragal hascht. (Abb. 38.) Das „Epheublatt", das Stackelberg (Gräber der Hellenen Taf. 23), die „Blüte", die der Katalog und Reichholds Zeichnung vorführen, schien mir vor dem Original wegen ihrer Bildung und ihrer Isoliertheit von der Ranke

38. London, Brit. Museum.

nicht anders aufzufassen zu sein, und wie sehr gewinnt das Motiv und erklärt sich der aufwärts gerichtete Blick des Mädchens, wenn es nicht bloß seiner Genossin einen Blütenstengel über den Kopf hält, sondern mit dem lustigen Sommervogel um die Wette fliegend und steigend ihm den duftenden Blütenzweig hinhält. Sei dies reizende Bildchen unser Abschied vom Zeichner Sotades.

IV.

Die Krokodilgefäße wurden fast überall, wo ihrer bisher Erwähnung geschah als „Ryta" (ῥυτά) bezeichnet, und dieselbe Benennung wird auch fast allgemein den Trinkgefäßen in menschlicher oder tierischer Kopfform zuteil, obwohl die Bedeutung dieses Gefäßnamens längst erkannt ist und mehrere Forscher (zuletzt Pottier bei Daremberg-Saglio s. v. Rhyton) mit einleuchtenden Gründen gegen diese Verallgemeinerung protestiert haben. Aus den Nachrichten bei Athenaeus XI 497 geht klar hervor, daß das ῥυτόν seinen Namen von der ῥύσις hat und ein im allgemeinen hornförmiges, gerne plastisch-figürlich verziertes Trinkgerät ist, aus dessen durchbohrtem Ende sich der Inhalt in feinem Strahl ergießt; und wenn auch Athenaeus (XI 476 und 497), selbständig oder auf Grund getrübter Überlieferung, mit diesen „Rinngefäßen" die undurchbohrten Trinkhörner wegen ihrer ähnlichen Form durcheinanderwirft, so besteht für uns kein Anlaß, dasselbe zu tun oder gar die Verwirrung dadurch noch zu steigern, daß plastisch-figürliche Trinkgefäße ganz anderer Form damit verquickt werden. Wir tun gut, als „Rinner" nur Gefäße mit Einfüllmündung und kleinem Ausgußloch zu bezeichnen.
Solcher Ryta hat es zwei große Gruppen gegeben, eine minoisch-kyprische mit ihren griechischen Ausläufern und eine klassisch-griechische, für die die horn-

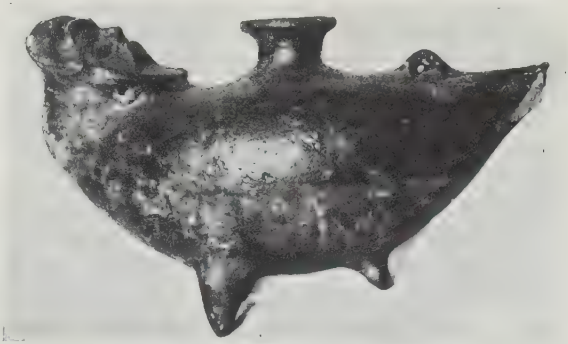
39. Wien.

ähnliche Form mit figürlicher Endigung typisch ist. Die minoischen Ryta, deren Karo (Jahrbuch 1911, S. 249 ff.) etwa ein halbes Hundert gesammelt hat, bringen die Hornform, ohne figürliche Endigung, nur in der besonderen Gruppe der „Trichtergefäße" (Karo, S. 265 ff.; Thiersch, Österr. Jahreshefte 1913, S. 78 ff.); der Rest sind stehende Tiere oder Tierprotomen. Es hat sehr den Anschein, daß diese Geräte, bei denen der Stier eine überwiegende Rolle spielt,

40. Kunsthandel.

41. Kunsthandel.

nicht Tischgeräte gewesen seien, sondern als Spendegefäße kultlichen Zwecken gedient hätten, und eine ähnliche Verwendung möchte ich für die troischen und zahllosen kyprischen Ausgußgefäße der Bronzezeit und frühen Eisenzeit annehmen[7]), die meist stehende Tiere, zum Beispiel Stiere, Widder, Vögel, Fische darstellen oder mit einem schlauchartigen Gefäßkörper einen Tier- oder Menschenkopf verbinden; auch tote Gegenstände, zum Beispiel Schiffe (Arch. Anz 1892, S. 170, Nr. 171; 1900, S. 219, Nr. 13) kommen vor. Diese Geräte dienten ohne Zweifel dem gleichen Zweck wie die bekannten kyprischen Gefäße mit dem röhrenförmigen Ausguß auf der Schulter, die heute noch in den verschiedensten Teilen des Erdballs verwendet werden, als Hydria, Kanne



42. Cumae.

[7]) Cesnola, Cypr. Ant. II Taf. 95, 96, 98; Wien, Hofmus., Phot. Wlha = **Abb. 39**; Pottier, Vases du Louvre I Taf. 6; Brit. Mus. Catal. I,2 C 166, 802 ff., 904; Coll. Barre, Vente Paris 1878 Nr. 9 ff.; Myres, Handbook of Cesnola Coll. 44 ff., 170 ff., 198 ff., 209 ff., 332 ff., 384, 389, 456, 517 ff., 524 ff. und viele andere; vgl. Jahrb. 1907 S. 2 7 ff.

43. Schäfer, Katalonien.

und Trink-Ryton zugleich, je nachdem der Strahl in ein Gefäß oder in des Trinkers Mund geleitet wird; so bildet es in Mazedonien noch einen unumgänglichen Bestandteil des Hausrats; wie es in Südfrankreich gehandhabt wurde, beschreibt und illustriert z. B. Mylius, Malerische Fußreise II 2 S. 291 und Taf. 81,3; seine Beliebtheit im nordöstlichen Spanien möge Manets „buveur d'eau" (Abb. 44 aus Meier-Gräfe, Manet, mit gütiger Erlaubnis des Verlegers entliehen) und ein Stich aus Schäfers Katalonien (Taf. 13, hier Abb. 43) veranschaulichen.

Gußgefäße, die mit diesen kyprischen ganz übereinstimmen, haben sich nun auch in geometrischen und nachgeometrischen Gräbern von Rhodos (Kinch, Vroulia S. 56—58 Taf. 34) und Kreta (BSA 1899–1900, S. 84; 1901/02 Taf. 9) sowie in italisch-geometrischen (Berlin F. 244 = Mon. dell'Inst. X Taf. 10c, 7; d, 21) gefunden, ihre Entstehung teils mykenischer Traditon, teils auch offenbar kyprischem Einfluß verdankend, und auch im eigentlich orientalisierenden Stil hat sich die Fabrikation dieser Gefäße fortgesetzt, wie ein (fußloses?) Sphinxryton aus Tripolis in Syrien (Arch. Anz. 1891, S. 122) oder böotische Stücke wie ein Widder und eine Sphinx im Münchener Kunsthandel (Abb. 40 u. 41) beweisen[8]). Die von einer ostgriechischen Fabrik erzeugten archaischen Abkömmlinge dieser Ausgußgefäße (Böhlau, Nekropolen, S. 160; Thera II, S. 26; Mon. Lincei I, S. 876; XVII, S. 133; XXII, S. 549 und Taf. 74, s. Abb. 42; Frickenhaus, Vasen aus Emporion, S. 9 ff., Jahrbuch 1907, S. 225) werden bereits in den Dienst des Zechers getreten sein; der theräische Satyr auf seinem Maultier redet hier eine deutliche Sprache. (Einige archaische Tiergefäße ohne Ausgußloch, mit breitem Mündungsrand auf dem Rücken, also Humpen und gewissermaßen Vorläufer der Sotadesbecher, sind in ihrer Formidee vielleicht von den Ryta angeregt: der prächtige Buccherostier Revue Arch. 1904 II, S. 220, ein Meisterwerk kretischer Kunst vom Ende des 7. Jahrhunderts und die böotischen: Widder, Jahrb. 1887, S. 204; Stier, Ath. Mitt. 1903, S. 460; Schwein Berlin Inv. 3391; Pegasosprotome aus dem Kabirion.)

[8]) Der Widder (H. 0,13; schwarz mit weißen Augen, weißgetupftem Hals, weißen Zickzackstreifen am Körper, weißen Strichen am Henkel) erinnert zwar an seine mykenischen Brüder z. B. München, Vas.-Slg. I Nr. 49 Taf. 5; ich möchte ihn aber lieber in dieselbe Zeit wie die Sphinx setzen, also ins 7 Jahrhundert. Die Sphinx: H. 0,14; Leib, Henkel, Einzelheiten am Kopf schwarz, am Henkel weiße Striche, 3 Beine ergänzt. Eingußloch im Kopf, Ausgußloch fehlt: praktisch wertlose Nachbildung eines Ausgußgefäßes als Grabbeigabe.

44. Manet, Le buveur d'eau.

Mit dieser älteren Gruppe hat das klassische Ryton nichts zu tun. Das Gerät, das auf den Friesen von Gjölbaschi und dem Nereidenmonument von Xanthos, auf späten Vasenbildern (Panofka, Trinkhörner Taf. I, 1 und 3, III, 3; Compte Rendu 1869, S. 234; Millin II 58 und 76) und kampanischen Wandbildern (Ant. di Ercol. I, 14; III, 52; Niccolini, Suppl. Taf. XII) seinen feinen Strahl in Trinkers Mund oder Schale ergießt, das Dionysos auf dem Athener Schauspielerrelief (Ath. Mitt. 1882, Taf. 14), die Heroen ungezählter „Totenmahlreliefs", die weibliche Giebelfigur von Samothrake (Conze Unters. auf Sam. I, S. 25, Taf. 35), der thessalonikische Kabeiros (Roscher Lex. Myth. II 2533 f.) und die römischen Laren (Roscher II 1891 ff.) in der Hand halten, ist uns in silbernen Exemplaren aus Kertsch, Sofia, Tarent, Alexandria (Österr. Jahresh. 1902, S. 112 ff., Arch. Anz. 1906, S. 138) und einem bronzenen aus Herculanum, Neapel, (Guida, S. 371) erhalten; dazu in einer Unmenge von tönernen, die zu allermeist, praktisch unverwendbar, des Ausgußloches entbehren und nur als Abbilder der metallenen, als „Ersatz", den Toten besonders in Unteritalien in die Gräber mitgegeben wurden. Der Gebrauch dieser Gefäße im Heroen- und Totenkult überwog, doch klingt des Athenaeus Behauptung unglaublich, Theophrast habe sie als ausschließliches Attribut der Heroen bezeichnet; das widerlegen die Ryta, mit denen Meidias prahlt (Demosth. in Mid. 158), aus denen Agathokles trinkt (Diod. XX 63 [9]), die in der Komödie des Epinikos „zur Klepsydra", d. h. nach der Wasseruhr geleert werden (Athen. XI 497) ebensogut wie die attischen Vasenbilder und die nicht in Gräbern und Heiligtümern gefundenen Stücke.

[9]) Agathokles rühmt sich bei einem Gelage, es in der Töpferei seinerzeit so weit gebracht zu haben, daß er tönerne Ryta von der Art der metallenen auf dem Tisch fertigen konnte. Sein Name ist in die Liste der griechischen Töpfer aufzunehmen.

Um die Beziehungen dieser Rinngefäße zu den fälschlich ebenso genannten attischen Humpen zu klären, ist es nötig, sie in Gruppen aufzuteilen und deren Vorgeschichte zu verfolgen. Drei Typen, die sich gegenseitig berühren und durchdringen, lassen sich scheiden: Hörner, hornförmige Ryta mit figürlicher Endung und Tierkopfryta geschwungener, aber nicht eigentlich hornförmiger Gestalt.

Das alte Ochsenhorn, der Humpen primitiver Zeiten und Völker, den die archaischen Zecher schwingen und der sich in Griechenland immer mehr auf Dionysos und sein Gefolge beschränkt, während ihn Thraker, Skythen und andere Barbaren länger in Ehren halten (Athen. XI 476; Ant. Bosph. Cim. XX 11), ist häufig am Rand mit Silber und Gold gefaßt oder auch ganz in edlem Metall nachgebildet worden (Athenaeus l. c.; vgl. die Ergotimos-Schale W. Vorl. 1888 Taf. 4 und das böotische Vasenbid Athen, C.-C 1588, sowie tönerne Abbilder wie Neapel S. A. 56 = Phot. Sommer 11029, Rive 5015). Um als Ryton zu dienen, brauchte es nur an der Spitze durchbohrt zu werden; diese Verwendung ist in archaischer Zeit auffällig selten, so könnte man bei dem geschweiften Trinkhorn der genannten Ergotimosschale nach der Art, wie es gehalten wird, an ein Ryton denken und der Schlauchreiter der frührotfigurigen Schale Louvre G 70 (= Pottier II Taf. 97) steckt sich die Spitze seines Horns in den Mund, vielleicht aber nur zum Blasen. Sicher als Rinngefäß diente die jüngere geschweifte, wohl immer in Metall zu denkende Form, die dem Strahl die Richtung gab. So erscheint das Horn seit dem 4. Jahrhundert auf Vasenbildern (Mon. Linc. XXII Taf. 93; Compte Rendu 1869, S. 234; Millin II 76), auf Heroenreliefs (Athen, Svoronos 1521) und Wandgemälden (Pitt. di Ercol. I 14; III 52; Niccolini Suppl. Taf. XII; Roscher II 1893). Daß neben dem κέρας ῥυτόν das κέρας ἔκπωμα, neben dem Rinner der Humpen noch herging, ist klar; das Trinkhorn, das zum Beispiel der Dionysos der alexandrinischen Statuette Arch. Anz. 1906, S. 140, ausleert oder als ausgeleert feststellt, kann unmöglich ein Ryton darstellen.

45. Paris, Louvre.

46. Paris, Louvre

Die alten Ochsenhörner scheinen nun nicht bloß am breiten Rand, sondern auch an der Spitze in Edelmetall gefaßt und plastisch verziert worden zu sein. Wenigstens erkläre ich mir die skythischen Silberhörner strengen Stils aus der Krim (Compte Rendu 1876 Taf. IV 8; 1877 I 6 und 7; II 9), deren Mündung aus Gold besteht und an deren Spitze goldene Tierköpfe und Tierprotomen aufgenietet sind, als prunkvolle Nachahmungen von ähnlich verzierten hörnernen Bechern, und ebenso die prächtigen geschweiften Stücke Compte Rendu 1877

Taf. I 5 (Flügelbock) und Ant. Bosph. Cim. XXXVI 4 (Widder) und Louvre, Inv. AO, 3093 (Bock) Abb. 45, die durch Querriefelung ihr Urbild noch betonen[10]). Mit diesen Stücken ist der Typus des späteren Rytons bereits in seinen wesentlichen Teilen gewonnen. Die neue Verwendung tritt auch schon in diesem Kunstkreis zu Tage; zwar nicht in dem Widder-Gefäß Ant. Bosph. Cim. XXXVI 4, dessen Ohr-Bruchstellen Stephani zur Annahme eines komplizierten Doppelrytons verführten, aber in dem etwas jüngeren Löwenhorn Ant. Bosph. Cim. XXXVI 5 mit seiner durchbohrten Schnauze und dem bronzenen Bockgefäß Louvre Inv. AO, 3115 (Abb. 46) mit dem Ausgußloch am Bug, die beide den zum Trinken ungeeigneten umgestülpten Mündungsrand zeigen. Einen in der Form sehr ver-

47. London, Brit. Museum.

wandten Nachfahren haben die beiden geschweiften Trinkhörner in dem frühhellenistischen Silberryton aus dem Nildelta (Arch. Anz. 1906, S. 138); die tönernen Nachbildungen (Berlin F. 3440, 3441, 3582, 3583; Neapel H. 2958; S. A. 79; Auktion Helbing München 1913 Nr. 117 u. 118, aus Kappadokien; London F 435, G 26 = Abb. 47, 190–192; Petersburg 409, 411 u. a.), längsgeriefelt oder glatt, in Tierköpfchen oder Protomen endend und häufig mit einem akzessorischen Ringhenkel versehen, zeugen für die Verbreitung dieses hornförmigen Rytontypus ebenso wie die zahlreichen Darstellungen von den lykischen Friesen

[10]) Louvre Inv. AO, 3093 und das oben genannte Stück AO, 3115 kenne ich nur aus Dar.-Saglio IV 867 und Phot. Alinari 23852, wo sie als griechisch-persisch bezeichnet werden. Die Form des archaischen „Rytons" aus Kelermes Arch. Anz. 1905 S. 58 = Radet, Cybébé S. 19, ist mir unbekannt. — Wie mir P. Wolters nachweist, wurden Reste zweier an Mündung und Spitze mit Silber beschlagenen Hörner tatsächlich in einem frühkaiserzeitlichen Grab in Pommern gefunden (Pernice, Prähistor. Zeitschrift IV 1912, S. 142).

bis zu den Kentaurenbechern von Bernay (Reinach, Rel. I, 73 = Phot. Giraudon B 510) und dem Nilmosaik in Palestrina (Phot. Alinari 27288).
Ein dritter Weg führte zum Ryton von den attischen Tierkopfbechern des S. 15 besprochenen Typus. Auch hier brauchte nur im Tiermaul eine Öffnung angebracht zu werden und das Trinkgefäß war in ein Rinngefäß verwandelt. Pottier erwähnt (bei Daremberg-Saglio IV, S. 866, Anm. 16) ein Maultier-Kopfgefäß aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts mit einem (ursprünglich oder nachträglich angebrachten) Rinnloch und weist dabei auf die große Seltenheit dieser Erscheinung an den älteren attischen Tierkopfvasen hin. Es handelt sich offenbar um eine gelegentliche Verwendung. Wirklich als Ryton gestaltet wird dieser Gefäßtypus erst von der Toreutik des ausgehenden 5. Jahrhunderts; das silberne Stierkalb aus dem Skythenland, das engverwandte Hirschkalb aus Tarent (Abb. 48) und das anscheinend etwas jüngere aus Thrakien (Ant. Bosph. Cim. XXXVI 1; Österr. Jahresh. 1902, S. 112 ff.) zeigen den umgestülpten Mündungsrand und das dem Strahl seine Richtung gebende Abbiegen des Tierkopfs, zugleich die zunehmende Streckung und Schwingung des Gefäßes, an der auch der Henkel Anteil nimmt. Diese Streckung, die schließlich aus dem gedrungenen Gefäß ein fast hornförmiges gemacht hat, läßt sich an den unteritalischen tönernen Ryta weiterverfolgen; sie variieren immer und immer wieder gerade diesen Typus, offenbar nicht nur in Nachahmung von vorhandenen Metallgefäßen, sondern vor allem angeregt von den Prototypen dieser Form, den tönernen attischen Tierkopfbechern, die in Unteritalien mit der uns schon von der Krokodilvase bekannten Unermüdlichkeit kopiert und abgewandelt werden; selbst die Witze der Zwittergefäße kehren wieder (zum Beispiel London F. 431). Den Endzustand der toreutischen Entwicklung zeigt das prächtige bronzene Hirschryton aus Herculanum (Neapel, Guida Nr. 1644 = Phot. Rive 5119, Alinari 11282), dem das Geweih als Henkel dient.

48. Triest.

Zögernd ziehe ich das Fazit aus dem lückenhaften, nicht immer eindeutigen Material. Eine merkwürdige Trinksitte, die vielleicht schon in früharchaischer

Zeit vom Westrand Asiens über die Inseln sich verbreitet und der besonders von Kypros ausgebildeten Gußgefäße bedient hatte, greift wieder in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts (vom Pontus, Persien, Lykien aus) in Griechenland und Großgriechenland Platz, aus den dazu geeigneten fußlosen Gefäßtypen einen neuen, das Ryton, bildend. Das neue Gefäß tritt an die Stelle des altväterischen Trinkhorns, nicht nur als Attribut des Dionysos und der Heroen, sondern auch im Gebrauch des Alltags: waren bei den Gelagen der Altvordern fußlose Trinkgefäße (Ochsenhörner, Silberhörner, Tierkopfbecher) von Hand zu Hand und von Mund zu Mund gegangen, so erlaubte die neue Sitte das Kreisen eines gemeinsamen Prunkbechers, der nicht von jedem Zecher mit den Lippen berührt werden mußte. Wie das Gerät gehandhabt wird, habe ich öfters bei katalonischen Spaniern zu beobachten Gelegenheit gehabt. Sie benützten ein schlauchförmiges Leder- oder Glas-Ryton, das die Runde machte; wer trank, hielt das Gefäß über den geöffneten Mund und fing den aus kurzer Entfernung schräg von oben kommenden Strahl geschickt auf; fuhr dann mit dem rechten Arm, der das Gefäß hielt, in die Höhe, so daß sich der Strahl brausend in Armslänge ausdehnte, kehrte dann in die Ausgangsstellung zurück und setzte ab, ohne einen Tropfen zu verschütten; die Ausführung des Tricks machte dabei offenbar ebensoviel Vergnügen als der Gaumenreiz. Wie die Darstellungen zeigen, diente aber den Alten das Ryton nicht nur als unmittelbares, sondern auch als mittelbares Trinkgerät; oft genug entsendet es seinen Strahl aus großer Höhe in eine untergehaltene Schale, aus der der schäumende Trank erst getrunken wurde; daß dies nicht die primäre Verwendung war, beweist die stereotype Fußlosigkeit des Geräts.

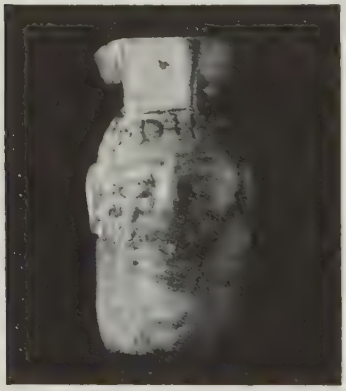
Sind so die Beziehungen der Trinkgeräte zu den Rinngefäßen völlig klar geworden, so wird man es ablehnen, Kopf- und Figurenbecher ohne weiteres Ryta zu nennen. Von den Doppelkopfgefäßen kommen also nur entsprechend geformte jüngere Stücke, wie Boston Phot. 9815—17 und Mus. Gregor. II Taf. 89 Mitte, für diesen Namen in Betracht, von den Tierkopfbechern der schon genannte im Louvre, von den Sotadeswerken allenfalls die Sphinx (Abb. 29), deren Ausgußloch und ganzer Bau aber zu einer Verwendung als Ryton nicht recht passen wollen. Unser Krokodilgefäß scheidet jedenfalls ganz aus; ohne Ausgußloch, auf breitem Postament so aufgebaut, daß selbst ein Bohrloch im Krokodilrachen dem Zweck nur schlecht dienen würde, mit seinem durch das Motiv geforderten schlanken aber keineswegs hornförmigen Gefäßteil, ohne irgendwelche Anklänge an Metallvorbilder, ganz auf keramischem Boden erwachsen, ist es aller Beziehungen zu den Ryta bar. Die Frage nach dem wirklichen antiken Namen eines solchen Gefäßes ist unschwer zu beantworten. Aus den Fragmenten der Komiker und aus Tempelinventaren hat man längst erschlossen, daß die Griechen ganz im Sinne ihrer organisch-lebendigen anthropomorphen Kunstauffassung solche Figurengefäße nach dem dargestellten Lebewesen benannt, Kopfgefäße allenfalls als προτομαί bezeichnet haben. Recht viel anders als Αἰθίοψ oder κροκόδειλος kann unser Gefäß nicht geheißen haben.

V.

Eine Kunstwelt, die nicht nur das Reich der Formen, sondern auch der von der Form erfaßten Ideen, also das Gegenständliche so stark von Typik beherrscht

sein läßt wie die griechische, fordert immer wieder zur genealogischen Erforschung der von ihr gestalteten Bilder auf. Hat Sotades seinen Krokodilkampf frei erfunden oder übernommen; wie kam der Neger in die attische Kunst, und welche Rolle spielt er darin; woher stammt seine Darstellung?

Die letzte Frage beantwortet unser Gefäß selbst. Schauplatz der Handlung ist der Nil, für die Alten so gut wie für unsere Kinderlieder die Heimat der Krokodile, und in der ältesten griechischen Ansiedlung im Nildelta, mitten in einem Lande, dessen Kunst die Darstellung der schwarzen Rasse von altersher meisterlich beherrschte, wurden auch tatsächlich die ersten griechischen Negerbilder gestaltet.



49. Berlin.

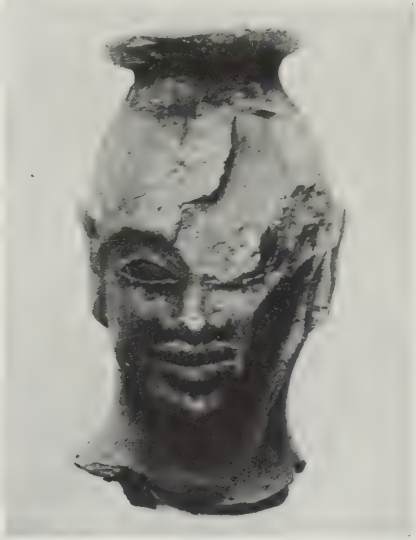
50. London, Brit. Museum.

Es sind nur unscheinbare kunstgewerbliche Produkte, aber doch lebendige Zeugen eines jugendfrohen Realismus und eines lebhaften Interesses dieser ionischen Kolonisten an den neuen sie umgebenden Rassen. Das noch dem 7. Jahrhundert angehörende Fayencesalbgefäß Berlin Inv. 3250 (Arch. Anz. 1893, S. 82 f. = Abb. 49, Replik London A 1233 = Abb. 50) stellt einen unbärtigen Neger mit breiter eingedrückter Nase und schematisch stilisiertem Kraushaar einem bärtigen Barbaren gegenüber. Das Stück ist auf Kypros gefunden, aber jedenfalls in Naukratis verfertigt (vgl. Prinz, Naukratis S. 105) wie die Fayence-Skarabäen, deren Fabrik in der Nähe des naukratitischen Aphroditeheiligtums aufgedeckt wurde und die nicht selten den Käfer durch einen Negerkopf ersetzen (Petrie, Naukratis I Taf. 37, Nr. 4, 9, 11, 26, 83, 133, 141, 142; Taf. 38, 8—10; II Taf. 18, Nr. 55, 59, 60, 61; Furtwängler, Ägina, S. 433, Nr. 19). Diesem Kunstkreis muß auch der prächtige Steatit der Sammlung Arndt (Abb. 51/52) angehören, der wohl im 7. Jahrhundert entstanden ist; er vereinigt mit dem an Stelle des Skarabäus tretenden Negerkopf einen zweiten, in Vorderansicht der Siegelfläche in auffällig starkem Relief eingegrabenen Negerkopf, der mit seiner plastischen Modellierung der

51/52. Sammlung Arndt.

Wangen, Brauen und Augensterne vielleicht zunächst in dieser Zeit befremdet, aber in dem Gorgoneion der Elektronmünzen Revue numismatique 1895, Taf. 1, 20; 1897, Taf. 6, 13; Head, Guide, Taf. 1, 4, wie mir P. Wolters nachwies, eine ausgezeichnete Parallele besitzt. Auch an dem Steatit ist beidemal die Nasenwurzel eingetieft, die Nase breitgeschlagen, der Mund breit und aufgeworfen, das Kraushaar durch Gitterung wiedergegeben. Ist dieses Stück vielleicht an einem andern Ort Ostioniens unter dem Einfluß der ältesten jener ägyptisierenden Skarabäen entstanden, so kommen wir auf zweifellos naukratitischen Boden mit dem Fragment eines innen polychromen Bechers (Naukr. I, Taf. 5,

53. Heidelberg.



54. Heidelberg.

41), das auf der Außenseite einen mit der Ärmeljacke bekleideten nach rechts laufenden Neger darstellt, vielleicht einen vor Herakles Zorn davonlaufenden Leibgardisten des Busiris; denn diese Geschichte wurde offenbar von den Naukratitern, die die nächsten dazu waren, in die Vasenmalerei eingeführt, und der Pharao Journ. Hell. Stud. 1905, Taf. 6, 1 ist wohl mit Recht auf eine solche Darstellung bezogen worden. Das wollige Kraushaar, das eingedrückte Nasenbein, die wulstigen Lippen und das Doppelkinn charakterisieren den Neger so deutlich, daß auch das auffällige Ärmelkleid nicht daran irre machen kann; die flüchtig gemalten laufenden Burschen der Scherben Naukratis I, Taf. 5, Nr. 40 und 42, die Perrot-Chipiez IX, S. 394, als Neger bezeichnet werden, scheiden dagegen wohl aus, weder ihr Kopftypus noch ihre Haarbinden und ihr merkwürdiges Gewand zwingt zu dieser Erklärung und es können ebensogut Ägyter gemeint sein. Kaum im Nilland entstanden, aber sichtlich abhängig von ägyptischer Kunst ist das Salbgefäß einer jetzt meist auf Samos zurückgeführten Gattung (Jahrb. 1899,

S. 73), von dem der angeblich in Theben gefundene Kopf sich in der Heidelberger Universitätssammlung befindet (Abb. 53/54 mit gütiger Erlaubnis von Geheimrat v. Duhn). Das 7½ cm hohe Fragment bewahrt an Mündung und Kopfhaar noch Reste eines braunroten Überzugs, das Kraushaar ist durch eingedrückte spiralartige Locken angedeutet, ein Ansatz am Hinterkopf diente wohl dazu, die Öse anzubringen, an der das Gefäß aufgehängt getragen werden konnte. Den Körper, von dem es abgebrochen ist, denke ich mir kniend wie bei dem Gefäß gleicher Fabrik, Ath. Mitt. 1906, S. 174 ff., oder hockend.

Kommt man mit den jüngeren Skarabäen, mit der naukratitischen Scherbe und dem Heidelberger Kopf mit Wahrscheinlichkeit schon in den Anfang des 6. Jahrhunderts, so führt ein demselben Kunstkreis angehöriges Gefäß weiter herab in die Zeit um 550: die Cäretanische Hydria in Wien (Masner 217 = Furtw.-Reichh. Taf. 51). Die Meister dieser Hydrien, wo sie auch gearbeitet haben mögen, müssen in engster Beziehung zur naukratitischen Fabrik gestanden sein, und so sind auch die Wiener Neger echte Abkömmlinge der altnaukratitischen, trotz ihrer fortschrittlichen und individuellen Bildung. Das Doppelkinn, das Schläfenhaar, die ganze, karikaturmäßige Auffassung zeugen dafür; mit den Furchen der über die Nasenwurzel überhängenden Stirn und den Falten von den Nasenflügeln zum Mund hat der Maler offenbar die voranmarschierenden Mohren als ältere Herren in Gegensatz zu den beiden Rekruten bringen wollen.

Es ist nun interessant, daß die nicht viel später in Attika einsetzenden Negerdarstellungen gerade diesen faltigen Typus zeigen, und diese Tatsache spricht jedenfalls gegen die Vermutung, daß jugendliche Negersklaven diese Darstellungen in Athen ins Leben gerufen haben, wenn schon solche Burschen den attischen Meistern in der Folgezeit oft genug Modell gestanden haben mögen. Die Annahme, daß ostionischer Einfluß oder zuwandernde ostionische Künstler den Neger in die attische Kunst einführten, liegt viel näher und wird auch durch die Tatsache gestützt, daß die um diese Zeit nach Athen verpflanzte Gattung figürlicher Salbgefäßchen von Anfang an den Neger zum Lieblingsthema wählt, der uns schon unter den östlichen Vorläufern begegnete. Den naiv-sinnlichen Realismus und den derb-humoristischen Geist, der aus den altionischen Negerbildern spricht, ersetzen die älteren Attiker durch nüchterne eindringliche Sachlichkeit. Exekias oder wer sonst um 440/30 die schwarzfigurige Amphora London B 209 gemalt hat (Wiener Vorl. Bl. 1889, Taf. 3,3; vgl. Lung, Memnon, S. 10 und 30), hat die mit Panzer, Pelta und Keulen bewaffneten Neger des Memnon nicht von der komischen Seite genommen, sondern lediglich ihre Rasseneigenschaften festhalten wollen. Wie eine Pelzkappe türmt sich das üppige Kraushaar dieser schlanken, aber Memnons Körperlänge nicht ganz erreichenden Krieger, Stulpnase und Wulstlippen sind nicht übertrieben gebildet, die über der Nasenwurzel wieder vorspringende Stirn ist von Falten durchfurcht, die vorspringenden Backenknochen und die mächtigen Kiefer des Negergebisses sind stark betont. Trotz aller Beziehungen ein mächtiger und charakteristischer Gegensatz zu den fetten weichlichen Typen des Cäretaner Meisters und eine wichtige Grundlage für eine neue, ernsthaftere Auffassung der schwarzen Rasse. Denselben Typus scheinen die Neger einer

unveröffentlichten Amphora gleichen Gegenstands in New-York (Furtw., Bayer. Sitzungsber. 1905, S. 274 f.) gehabt zu haben, und ebenso kehrt er auf der demselben Meister Exekias zugewiesenen Amphora in Philadelphia wieder (Furtw., Bayer. Sitzungsber. 1905, S. 257 f.; Lung, Memnon, S. 28 ff.); hier tötet Menelaos neben Achills Leiche einen Neger Amasis, zwei weitere nackte Neger laufen an der Leiche des Antilochos vor drei bewaffneten Hopliten her, die man mit Lung auf Grund des beigeschriebenen Euphorbosnamens als verbündete Troer auffassen kann, oder besser unter Annahme einer Nachlässigkeit des Malers in der Namengebung und trotz des nach links gefallenen Antilochos, als verfolgende Griechen. Von der Londoner Amphora ist die Münchner J. 541 abgeleitet, ein jüngeres Stück von flüchtiger Zeichnung, das auf der Vorder- und Rückseite wieder Memnon unter seinen getreuen Negern bringt. Auch hier sind die großen kantigen Unterkiefer betont; sie kehren wieder bei dem bärtigen Neger der Amphora Élite III 66, der unter seinen Bundesgenossinnen, den Amazonen, wie sein Landsmann auf der New-Yorker Vase mit Köcher und Bogen bewaffnet, daherschreitet. Die Neger, die mit Memnon ausziehen, an seiner Seite kämpfen, seinen Tod zu rächen suchen, bergen auch seine Leiche: auf einer jünger-schwarzfigurigen Lekythos Benndorf, Griech. und sizil. Vasenbilder, Taf. 42 (= Jahrb. 1892, S. 143, Heinemann, Thanatos, Taf. 6).

Sind die Neger der attischen Vasen in Tod und Leben mit Memnon und seinen Verbündeten, den Amazonen, verknüpft, so wird man auch einzeln auftretende bewaffnete Schwarze, wenn man überhaupt auf ihre Deutung Wert legt, am ehesten als Gefolgsmannen des Memnon auffassen; so z. B. den mit Pelta, Mäntelchen und Speer vorstürmenden einer frührotfigurigen Schale des Louvre (G 93; Pottier II, Taf. 99) oder die meist amazonenhaft oder skythenhaft bekleideten Neger der in den nächsten Jahrzehnten verfertigten weißgrundigen Alabastra (Ath. Mitt. 1889, S. 41 ff.; 1890, S. 244 ff.). Die letzte Liste dieser Alabastra, von Graindor im Musée Belge 1908, S. 25 ff., läßt sich noch um einige Stücke vermehren[11]) und damit auf zwei Dutzend bringen. Zu dieser Gruppe muß ein weißgrundiger Teller (Ath. Mitt. 1890, S. 243) und ein Mädchenkopfgefäß mit weißgrundigem Randstück (Arch. Anz. 1899, S. 144, Nr. 37), auf denen derselbe Neger wiederkehrt, hinzugefügt werden, ferner ein Brüssler Alabastron R. 397 aus der Zeit um 470, das den Neger unter Beibehaltung des sonst beliebten Sessels und Palmbaums durch ein Mädchen ersetzt, und die Alabastra Branteghem (Fröhner, Nr. 154), Athen (Coll.-Couve 1084) und London (B 673 = Perrot-Chipiez X, S. 692), die statt des amazonenhaft gekleideten Negers die Amazone selbst bringen. Ohne dem Inhaltlichen dieser Dutzendware zuviel Gewicht beilegen zu wollen, stelle ich mir vor, daß der Neger, der vielleicht die ägyptische Herkunft des Alabastron noch unterstreichen sollte oder wahrscheinlicher in Fortsetzung der diesen Gefäßen voraufgehenden beliebten plastischen Mohrenköpfchen sich der Alabastra bemächtigte, samt Helm und Palmbaum aus der im spätern

[11]) Vente Drouot Paris 1904 Nr. 147, Taf. IX; Arch. Anz. 1889 S. 170 und 1899 S. 144; Vente Lambros, Paris 1912, Nr. 39; Frickenhaus, Emporion Nr. 123 und Nr. 126 = Revue arch. 1913, I S. 99; Coll. Durand 878, erwähnt von Schneider, Jahrb. d. Kunstsamml. d. Kaiserh. 1885 S. 4 Anm. 6

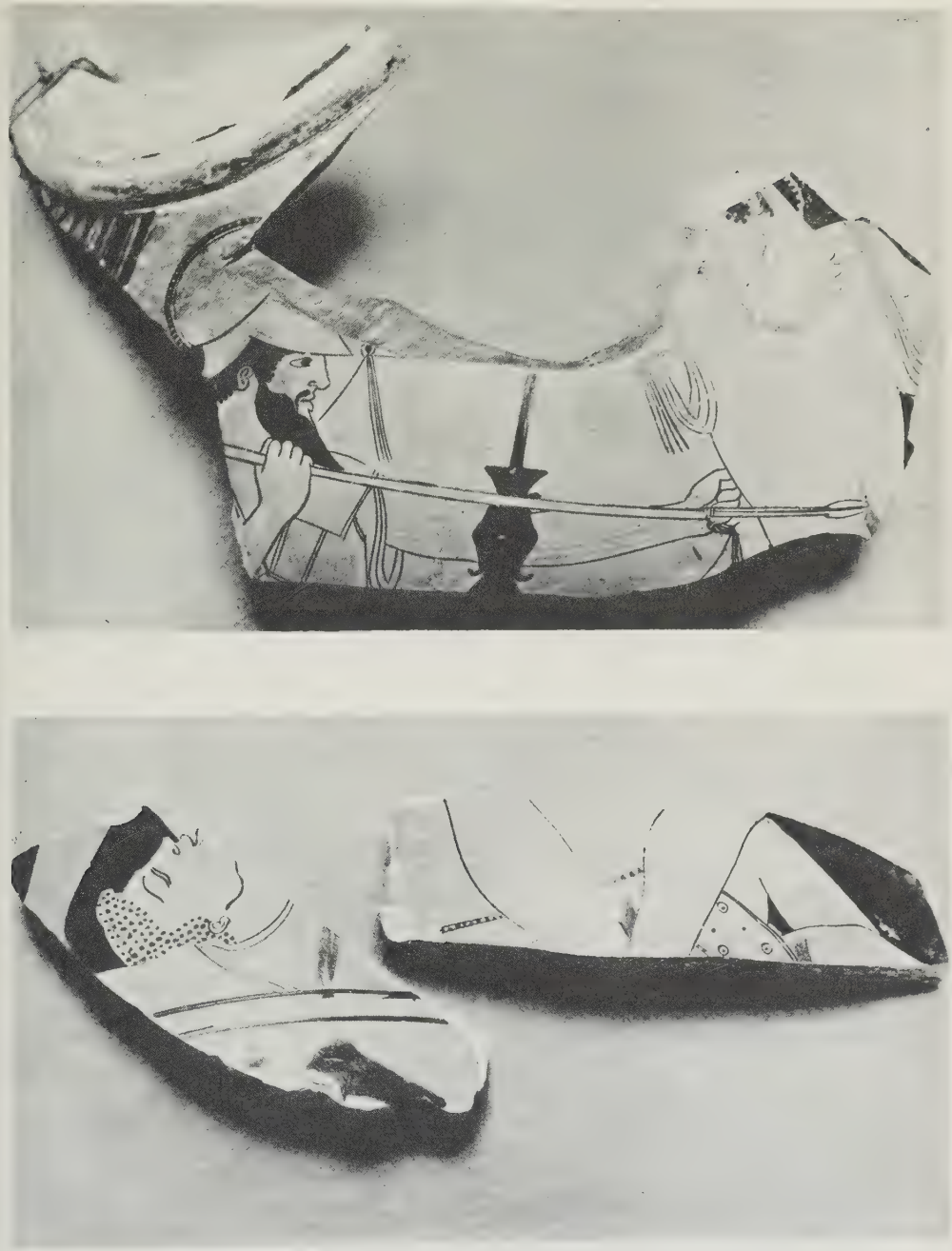
6. Jahrhundert öfters dargestellten Rüstung des Memnon mit der ἡφαιστότευκτος πανοπλία stammt; die uns schon von Naukratis bekannte Tracht der Ärmeljacke (und Hose) haben die Maler dieser Gefäße vielleicht, weil sie für flüchtige Pinselzeichnung wie geschaffen war, selbständig gewählt. War aus dem alten Bildtypus ein dekorativer Auszug, aus der ernsthaften Darstellung ein Witz geworden, so können alle mehr oder weniger sinnlosen Varianten und auch das Verschmelzen mit den sonst beliebten Frauenszenen auf dem genannten Brüssler Alabastron nicht Wunder nehmen. Daß ein anderes Salbgefäß spezieller Technik, die geritzte und polychrome Lekythos Neapel R. C. 172 = Mon. Linc. XXII, Taf. 61, einen sich rüstenden Neger und zwar im normalen kurzen Chiton und Panzer zeigt, scheint mir in diesem Zusammenhang nicht unwichtig.

Zu den streitbaren Mohren gehört auch der Posaunenbläser, der auf einigen rotfigurigen Vasenbildern als Schildzeichen erscheint[12]). Da auch er an die Stelle posaunender Amazonen tritt, wird man ihn, wenn man ihn schon deuten will, als Memnonkrieger mindestens mit demselben Recht deuten können, wie als einen der persischen Söldner, die Herodot VII 69 beschreibt und die von Graindor (Musée belge 1908, S. 29) und Schneider (l. c. S. 4) trotz der gänzlich abweichenden Schilderung zur Erklärung unserer bewaffneten Neger herangezogen wurden. Naturgemäß fügen diese Schildneger dem physiologischen Typus ebensowenig neue Züge hinzu wie die andern genannten dekorativen Bilder; hervorheben möchte ich nur den Adamsapfel, den der Kleophradesmaler zur Belebung seiner skurrilen Silhouette (Furtw.-Reichh, Taf. 104) benutzt.

Mannen des Memnon sind schließlich auch auf rotfigurigen Scherben der Universitätssammlurg Erlangen dargestellt, die aus Athen stammen (Taf. 3). Es sind drei Fragmente eines größeren Gefäßes mit Halsring und bauchiger Schulter, das

nach seiner Form und der Verteilung der Dekoration am ehesten eine Spitzamphora von 50 cm Höhe und 30 cm Durchmesser gewesen ist. Das größte der Fragmente zeigt, daß von dem Halsring ein Stabornament auslief und daß die Körpermitte der stehenden Figuren des Hauptbildes sich etwa in der Höhe des größten Gefäßumfangs befand. Dargestellt ist ein bärtiger Krieger mit Chiton, Panzer und Helm, der mit der Linken einen großen Schild vorstreckt und mit dem Speer, den die erhobene Rechte hält, einen mit Chiton und Stirnbinde bekleideten, nach rechts bewegten Neger in den Bauch stößt. Die zweite Scherbe zeigt die Kniee eines Gefallenen und den untern Rand seines bunt gemusterten steifen Chitons, den untern Rand eines Schildtuchs, den vorgesetzten Unterschenkel eines Stehenden in Ausfallstellung und den zurückgesetzten eines lebhaft nach rechts bewegten Mannes; die dritte Kopf, Arme und Oberteil eines mit Chiton bekleideten, an der Brust verwundeten und im Todeskampf am Boden liegenden Negers, darunter zwei umlaufende Striche, die das Hauptbild von einem in kleinen Resten erhaltenen,

[12]) Amphora Würzburg, Furtw.-Reichh. Taf. 104 = J. H. St. 1910 S. 62; Amphora Wien, Masner 332 Taf. VI; Krater Barone, Arch. Ztg. 1847 S. 190; Lekythos Benndorf, Griech. und siz. Vasenbilder Tafel 46,1.

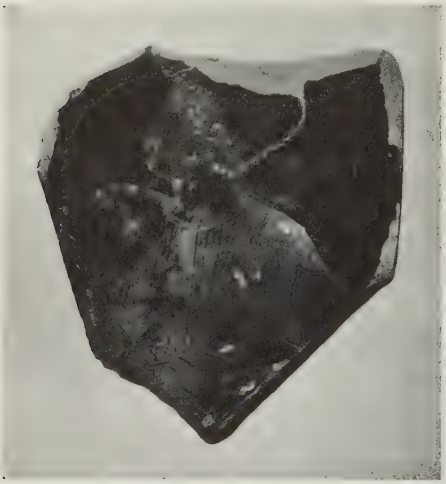


ATTISCHE VASENSCHERBEN IN ERLANGEN

flüchtig in schwarzen Silhouetten gemalten Reiterfries trennen. Obwohl die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen ist, daß die drei Scherben getrennten Gefäßteilen angehörten und Raum für weitere Kämpfer auf dem Gefäß reichlich vorhanden ist, liegt nichts näher, als die Fragmente zu einer Gruppe von drei Figuren zu vereinigen, das Schildtuch der zweiten Scherbe mit dem Schild der ersten, die Unterschenkel mit den Kämpfern, die Kniee, von denen eines blutet, mit dem gefallenen Neger zu vereinigen; der bunte Rock kennzeichnet ja auch auf der Londoner Amphora den Neger. Tatsächlich läßt sich auch diese Vereinigung am Gefäß zwanglos durchführen und ebenso zwanglos ergibt sich die Deutung der Szene aus der Amphora in Philadelphia: ein Gefolgsmann des Memnon, und zwar nach der Binde zu schließen ein Negerfürst, der seinen erschlagenen Kameraden rächen will, wird von einem Mitkämpfer Achills getötet; wer will, kann die beiden Krieger mit den Namen jener Amphora, Amasis und Menelaos, ausstatten. Das herrliche Gefäß, gegen 480 von einem den Spätwerken des Kleophradesmalers (J. H. St. 1910, S. 38 ff.) mindestens sehr nahestehenden Meister bemalt, ist ein würdiger Nachfahre der älteren Amphoren: die schwarze Rasse ist ohne jeden Anflug von Spott, mit sachlichem Ernst, ja sogar mit einer Größe der Auffassung wiedergegeben, die das Bild vielleicht an die Spitze aller Negerdarstellungen stellt. Die großen eckigen Kinnbacken mit dem etwas hängenden Unterkinn, die wulstigen Lippen mit der Mundfalte daneben, das Zurückfliehen der Nase und der Stirn, das Kraushaar, das einmal schwarz, einmal wie bei den weißgrundigen Alabastren und plastischen Tonköpfen hell mit aufgesetzten schwarzen Punkten angegeben ist, sind altbekannte Züge, aber geadelt, und das Ganze durchweht ein neuer großer, man möchte sagen, äschyleischer Geist.

Weniger ausgiebig als die Memnonsage ist die vom König Busiris. Hier kamen Negerbilder, streng genommen, nur in Betracht, wenn neben dem ägyptischen Gefolge und den Opferpriestern des Pharao auch seine schwarze Garde dargestellt werden sollte, wie es der Meister der Cäretaner Hydria, wohl aus eigener Kenntnis der Nilresidenz, unternahm. Da diese Scheidung auf den attischen Busirisbildern nicht vollzogen wird, haben wir unter den Gegnern des Herakles zunächst immer Ägypter zu verstehen. Zwei Schalen der Leagroszeit in London (E 38 = Furtw.-Reichh. Taf. 73) und Berlin (Hartwig, Meisterschalen, Taf. 4) versuchen auch den Ägyptertypus, die eine in zahmerer, die andere in derberer Weise, festzuhalten; aber das 5. Jahrhundert weicht von diesem offenbar auf ionischen Busirisbildern fußenden echt-ägyptischen Typus in merkwürdiger Weise ab. Das beweist weniger die Hydria des Kleophradesmeisters in Paris (G 50, Pottier Taf. 94 = J. H. St. 1910, S. 52), die entweder die Sage völlig ihres Lokalkolorits entkleidet oder etwas ganz anderes darstellt (Zahn in Berl. phil. Wochenschrift 1902, S. 1268), als eine ganze Reihe von Gefäßen, deren Ägypter stark vom Negertypus beeinflußt sind und sich oft nur durch ihren Kahlkopf ausweisen. Diesen Sachverhalt hat Furtwängler z. B. für die Münchner Hydria, Furtw.-Reichh. Taf. 73, festgestellt, die er um 480 ansetzt; er gilt auch für die Pelike und den Stamnos des originellen und humorvollen Panmeisters (Jahrb. 1896, S. 190; Athen

Coll.-Couvè 1175; J. H. St. 1912, S. 356 und 359) und für jüngere Werke wie den Stamnos Zannoni, Certosa, Taf. 23 und die Pelike, Arch. Zeit. 1865, Taf. 201. Der Meister des Oxforder Stamnos, J. H. St. 1904, S. 307 f., hat offenbar die Ägypter überhaupt durch Neger ersetzen wollen und prächtig individuelle, fast porträthafte Typen geliefert, echte Kinder des strengen Stils kimonischer Zeit, zu denen die jugendlich schlanken, stark phidiasisch veredelten Genossen der Berliner Busirisschale 2534 in bezeichnendem Gegensatz stehen; fast allen seinen Negern hat der ältere Meister die gefurchte, über die Nasenwurzel vorspringende Stirn gegeben, die unser wenig jüngerer Sotadesneger zeigt[13]).



55. Kunsthandel.

Die Übertragung auf die Ägypter beleuchtet die Geläufigkeit und Geltung des Negertypus in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts, und wenn die Pelike Compte-Rendu 1875, Taf. 5, ihrem kahlköpfigen Kameltreiber oder dann, in phidiasischer Zeit, die Andromeda-Hydria London E 169 (= Furtw.-Reichh., Taf. 77) den Kepheusdienern negerhafte Züge verleiht, so gehört dies ins selbe Kapitel. Gerade diese negerhafte Gestaltung der Sklaven nichtäthiopischer Herren zeigt aber auch, daß man in Athen die Neger nicht nur als streitbare Mannen des Memnon, des Pharao, des Perserkönigs kannte, sondern auch als entwurzelte, in die Fremde verkaufte Barbaren, als Leibeigene vornehmer griechischer Herren. So erscheinen sie seit dem Ende der archaischen Zeit in der griechischen Kunst. Auf einer rotfigurigen Scherbe von der Akropolis (Ἐφημ. 1894, S. 127, hier Abb. 56 mit Genehmigung des D. arch. Instituts, nach Zeichnung) steht ein Negerknabe neben seinem sich salbenden Herrn, auf einer Kopenhagener Amphora trägt er seinem Gebieter das Badegerät nach und unter den Dienerinnen der weißgrundigen Lekythen erscheinen nicht nur negerhafte Barbarinnen (Furtw.-Riezler, Lekythen, Taf. 25 = J. H. St. 1899, Taf. 3), sondern auch Negerfrauen selbst (Ἐφημ. 1894, S. 127); der nackte Negerknabe, den Polygnot nach Paus. X 31 auf seinem delphischen Unterweltsbild neben Memnon malte, ist ebenso aus der Wirklichkeit genommen, überträgt einen Genrezug in den archaischen Typus. Diese Bilder stellen also nicht nur neben den kämpfenden Neger den fröhnenden, sondern auch neben den Mann das Weib und den Knaben, und gerade unter diesen genrehaften Sklaventypen treten schon in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts stimmungsvolle, fast lyrische Bilder auf: ausruhend hockt der dienstbare Fremdling am Boden, mit hochgezogenen Beinen und aufgestütztem Arm und Kopf, und

[13]) Auf eine rotfig. Scherbe dieser Zeit, die sich im Athener Kunsthandel befand, macht mich R. Zahn aufmerksam: Flüchtender Neger mit Opferspießen (**Abb. 55**).

56 Athen, Akropolis.

nur zu leicht kann es vorkommen, daß der arme Kerl aus Übermüdung oder Faulheit einnickt[14]). Hatten die alten Ionier in kindlicher Entdeckerfreude vor allem die fremdartig-groteske Erscheinung des Negervolkes festgehalten, die großen attischen Vasenmaler sich zu einer höheren sachlichen und heroischen Auffassung des streitbaren Stammes erhoben, so erscheint in diesen Genrebildern, wenn auch mit Humor vermischt, das Mitgefühl mit der leidenden, unterjochten schwarzen Rasse.

Bei diesem regen Interesse der altgriechischen Kunst an der Erscheinung des Negers und bei der besonderen Rolle, die gerade der Kopf in dieser Erscheinung spielt, nimmt es nicht wunder, daß die uns schon von den altionischen Skarabäen und Salbväschen bekannte Abkürzung auch die Folgezeit beherrschte. Die Gemmen des 5. Jahrhunderts bringen den Negerkopf wiederholt, so ein schwarzer Jaspis aus Kypros (Coll. Robinson, Catal. of engraved Gems, Auction London 1909, Nr. 17, hier Abb. 58), der Smaragd Furtwängler, Ant. Gemmen, Taf. 15,83 und der wundervolle Karneol mit dem Negerweib (Furtw., Taf. 12,43; der behelmte Kopf 8,67 ist mindestens ein sehr zweifelhafter Neger), und noch häufiger erscheint er auf gleichzeitigen Münzen (Schneider, Jahrb. d. Kunstsammlung, Wien 1885, S. 5); ein rotfiguriger Teller in Bologna (Necrop. Felsin. Nr. 570) verziert mit ihm sein Rund. Die Tonplastik des 5. Jahrhunderts bringt ihn als dekorative Maske (Sieveking, Terrakotten der Samml. Loeb I, Taf. 29), und welche Rolle er auf dem eigensten Gebiet des Sotades, in der Gefäßplastik, seit etwa 540 spielte, haben wir schon gesehen: 7 Salbgefäßchen, 4 Kannen, 2 Einhenkelbecher und 8 Kantharoi bringen den Neger, einzeln oder doppelt, oder stellen, gewissermaßen Vorläufer von Manets Olympia, seine dunkle Haut zu der hellen eines Mädchens der weißen Rasse in farbigen Gegensatz. Leider gestattet der Stand und Zustand der Veröffentlichungen nicht, das Bild des Negers an diesen Gefäßen von seinem Eindringen bis zu den unmittelbaren Vorläufern des Sotadesnegers zu verfolgen; doch läßt sich noch erkennen, daß der Typus mit der mehrfach gefurchten Stirn, den wir von den Vasenbildern der Exekiaszeit kennen, auch hier an der Spitze steht. Der Bostoner Becher (Abb. 19) zeigt ihn sowohl als das Salbgefäß in Berlin 4049 und man darf diese Gruppe wohl als älter den Gefäßen aus der Epilykos- und Leagroszeit (Doppelsalbgefäße Louvre und Boston, Salbgefäße aus Lokri und Eretria) gegenüberstellen, die schon freieren Stil zeigen, und deren Übereinstimmung mit der

57. Wien.

58. Co Robinson.

[14]) Terrakotten: Brit. Mus. B. 270—274; Slg. Loeb, Terrakotten Taf. 28,2; Winter, Typen II S. 266,9. — Gemmen: Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. 63,2; 10,28; 10,26. — Bronzene Gefäßattache in Wien: Schneider, Album der Antikensammlung Taf. 37 = Jahrb. d. Kunstsamml. 1885 S. 3, hier **Abb. 57.**

Akropolisplastik vom Ende des Jahrhunderts Hartwig und Pottier (Mon. Piot. IX, S. 143) hervorgehoben haben. In die ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts scheint die Mehrzahl der Kannen und Doppelkopfkantharoi zu gehören, mit der Kanne Berlin 2203 (Abb. 59 nach einer von R. Zahn gütigst übersandten Photographie), mit dem Becher Gréau (Terres-cuites, Taf. V) und der mit dem Herakleskopf gekoppelten Negerin kommen wir schon nahe an die Zeit des Sotades heran. Die Frage nach dem Sinn dieser Negerköpfe ist überflüssig. Es geht nicht an, die Salbgefäßchen als Fabrikmarke ägyptischer Parfümerien anzusprechen (Perrot-Chipiez, Histoire de l'art X, S. 752 f.), dagegen spricht schon der Herstellungsort Athen und das Überwiegen der Kannen und Humpen. Ihr Aufkommen in Athen erklärt sich zwanglos aus der Übernahme eines ostionischen Gefäßtypus, ihre Beliebtheit aus der Freude an dem „interessanten" skurrilen Gegenstand, am Witz, und daß die allmählich auf den Straßen Athens nicht mehr ungewöhnlichen schwarzen Sklaven anregend auf die Töpfer wirkten, ist selbstverständlich; beweist doch der seit den letzten Jahren des 6. Jahrhunderts oft wiederholte Kopf des Negerweibs (Wien, St. Louis, Boston, Athen, Brüssel, Rom), daß der ursprünglich allgemeiner, als Typus einer merkwürdigen fremden Rasse aufgefaßte Kopf genrehaft individualisiert wurde.

59. Berlin.

Wir sehen jetzt klar, was Sotades übernahm, wie ihm die vorausgehende Kunst mit Hunderten von Negerdarstellungen vorgearbeitet hat, wie diese ursprünglich ethnologisch-mythologischen Darstellungen allmählich vom Geist des Alltags erfaßt wurden und besonders der Negerknabe anfing, seine tragikomische Rolle zu spielen. Sotades hat sich nicht begnügt, den seit fast einem Jahrhundert in der attischen Gefäßplastik beliebten Negerkopf zu variieren, sondern den ganzen Negerknaben zum Gegenstand einer seiner merkwürdigen Gefäßschöpfungen und zum Träger einer komischen Situation gemacht, die, ohne Vorstufen in der älteren Kunst, wohl der originellen und humorvollen Phantasie des Meisters selbst entsprang.

Daß es gefährlich sei, am Nil spazieren zu gehen, und wie ein Krokodil aussah, konnte Sotades von einem der Seefahrer leicht sich berichten lassen, die den regen Handelsverkehr Athens mit Ägypten aufrecht erhielten, oder von einem der Söldner, die sich aus der ägyptischen Katastrophe von 454 gerettet hatten. Stand doch das Nilland, auf das Athen dann im Kalliasfrieden 449 verzichtete, zu der Zeit, als unser Gefäß entstand, im Mittelpunkt des athenischen Interesses; und vielleicht erlebte der Meister noch die Schilderung des Herodot, die dieser glänzende Beobachter 10—15 Jahre später von seiner Nilreise mitbrachte (II 68 f.,

ATTISCHES SALBGEFÄSS IN BOSTON

I 90). Jedenfalls hat ihm sein Gewährsmann keine ganz genaue Beschreibung oder Skizze des Untiers übermittelt; zumal der vogel- oder delphinartige Kopf weicht stark von der Natur ab wie auch die Klauen, und spätere Darstellungen (Coll. Dutuit 227, Taf. 270; Pergamon VII 271), vor allem die Nilmosaiken[15]) zeigen, daß die griechische Kunst in der hellenistisch-römischen Zeit das Tier ungleich naturalistischer, wenn auch nicht drastischer, erfaßte. Des Sotades Versuch war eben offenbar der erste.

Wir sahen schon, wie der witzige Einfall des Sotades in der Gefäßplastik der Folgezeit weiterwirkte, und wollen nur noch zweier anderer Darstellungen Erwähnung tun, die das Krokodil mit dem Neger verbinden. Das Randbildchen eines offenbar unteritalischen geriefelten Horns in Neapel, das ich nur durch die Beschreibung Heydemanns (Nr. 2958) kenne, zeigt einen Knaben, flüchtend vor einem Krokodil, und unter diesem einen Negerkopf in Relief, der gleichsam auf die Herkunft des Bildtypus hinweist: wir dürfen sie ohne weiteres unter den Randbildern des Sotadeskreises suchen und die Behauptung wagen, daß der Meister, den wir öfters seine Einfälle plastisch und zeichnerisch gestalten sahen, auch den Krokodilkampf nicht bloß in der Fassung unseres Gefäßes, modellierend, geformt hat. Gelingt es diesem Knaben vielleicht, sich vor dem Verfolger zu retten, so hat der Negerknabe einer stark und schlecht ergänzten römischen Brunnengruppe im Britischen Museum (Nr. 1768 Abb. 60) vollends nichts mehr vor dem Tier zu fürchten: gebändigt und gezähmt muß es dem Wink und Willen des kleinen Akrobaten gehorchen und ihm helfen, auf den Straßen Roms schaulustigen Passanten ihre Kupfermünzen herauszulocken. Mit diesem friedlichen Bild können wir beruhigt schließen: unser verspeistes Negerlein ist gerächt.

[15]) Neapel, Phot. Sommer 10323; Rom, Cons.-Pal., Phot. Alinari 27191 a; Rom, Nat.-Mus., Phot. Alinari 8076 = Anderson 2485; Palestrina, Phot. Alinari 27286.

60. London, Brit. Museum.

CONSTANTIUS CHLORUS.

VON JOHANNES SIEVEKING.

Zugleich mit den kleinen Renaissancebronzen sind auch die großen römischen Kaiserbüsten, die wie jene aus dem alten Antiquarium der Residenz stammten, als Nachbildungen des 16. Jahrhunderts vor einigen Jahren aus dem Museum antiker Kleinkunst in das bayerische Nationalmuseum überführt worden. Nur der von Furtwängler[1]) als antik erkannte und von ihm auf Maximinus Thrax gedeutete Kopf (Abb. 1 und 2) ist zurückgeblieben, es dürfte aber zu überlegen sein, ob er nicht seiner Maße wegen besser in den Rahmen der hiesigen Glyptothek

Abb. 1. Büste in München.

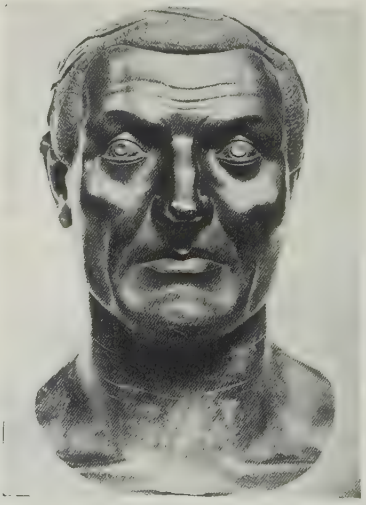


Abb. 2. Büste in München.

hineingehört. Ich würde nach Furtwänglers ausführlicher Behandlung nicht noch einmal in diesem Jahrbuch auf das Werk zu sprechen kommen, wenn ich nicht glaubte, daß die Benennung des Kopfes, die sich schon allgemein eingebürgert zu haben scheint und bereits in einem Handbuch antiker Porträts Aufnahme gefunden hat[2]), unrichtig wäre. Es kommt mir dabei nicht so sehr darauf an, die Übereinstimmung mit den Münzbildern zu kritisieren und anzuzweifeln — denn solche Ähnlichkeitseindrücke sind doch mehr oder minder recht subjektiv und

[1]) Münchner Jahrbuch der bild. Kunst II, 1907, I S. 8ff. Derselbe, Das K. Antiquarium in München 1907, S. 44.

[2]) R. Delbrück, Antike Porträts, Tafel 52, S. LIV. Vgl. auch Springer-Michaelis, 10. Aufl., S. 553.

werden geglaubt oder nicht geglaubt —, als zu zeigen, daß die Taufe auf Maximin die Bronze einer Zeit zuweist, der sie aus stilistischen Gründen nicht angehören kann.

In der römischen Kaiserzeit läßt sich an der Hand der gesicherten Herrscherbildnisse der Entwicklungsverlauf der Porträtkunst genau verfolgen, Münzen und rundplastische Darstellungen geben die gleichen Anhaltspunkte in gegenseitiger Ergänzung und Bestätigung. Vier Hauptgruppen sind zu unterscheiden, innerhalb derer sich wieder, verschiedene Schattierungen aufweisende, Unterabteilungen zusammenschließen. Die erste und zeitlich weitaus ausgedehnteste Gruppe umfaßt die Epoche von Augustus bis einschließlich Hadrian. In ihr zehrt auch die Porträtbildnerei noch ausschließlich von dem Erbe der griechischen Kunst in der Gestalt, in der es das klassizistisch empfindende augustische Zeitalter übernommen hatte. Klare plastische Formen mit linear umschriebener Silhouette im ganzen, präzise aber nüchterne Wiedergabe im einzelnen sind die gemeinsamen Grundelemente. Im Verlauf dieser Periode ergeben sich folgende Abstufungen: Kühle, etwas leere Glätte in augustischer und frühclaudischer, größere Weichheit und Naturalistik in spätclaudischer und frühflavischer Zeit, knappe Härte von Domitian bis Hadrian. Die zweite Phase setzt mit Antoninus Pius ein und läuft etwa bis Elagabal. In ihr macht sich eine ganz veränderte Auffassung geltend, die vielleicht in Kleinasien ihren Ursprung hat. An die Stelle der Herausarbeitung plastischer Einzelformen tritt das Streben nach optischer Gesamtwirkung. Zu diesem Zweck werden die Flächen aufgelockert und durch Bohrarbeit starke Licht- und Schattenwirkungen erzielt, wobei Haaren und Augen die Hauptrolle zufällt[3]). Der Kürze der Zeitdauer entsprechend lassen sich in dieser Gruppe nicht wie in der vorigen einzelne scharf differenzierte Unterabteilungen feststellen; es scheint nur eine aufsteigende Linie bis etwa zu Marc Aurel und von da ab mehr und mehr ein Erstarren in Manier vorzuliegen. Ziemlich am Ende sticht noch einmal die großartige Schöpfung des Caracallaporträts hervor, die man aber auch nicht überschätzen sollte, da ihre Hauptwirkung auf reinen Äußerlichkeiten, nämlich auf der finster zusammengezogenen Stirn und der nach der Überlieferung den Alexanderporträts entlehnten starken Wendung des Kopfes zur linken Schulter beruht. Etwa mit Alexander Severus ändert sich das Bild wiederum, es beginnt die Reihe der lebenswahren Porträts, die die letzte wirkliche und vielleicht eigenartigste Blüte der römischen Bildniskunst darstellen. In ihnen wird die der vorigen Gruppe eigene malerische Behandlung der aufgelösten Flächen festgehalten, aber an die Stelle des äußerlichen rauschenden Effekts tritt eine starke Verinnerlichung des Ausdrucks. Die Köpfe erscheinen den antoninischen gegenüber schlicht, in ihrem wieder mehr abendländisch anmutenden Charakter erinnern sie an Bildnisse vom Übergang der Republik zur Kaiserzeit, ohne allerdings deren

[3]) Die Grenze gegen die vorige Gruppe verläuft natürlich nicht ganz grade. Wenn wir also schon in einigen Bildnissen des Hadrian Anzeichen des neuen Stils finden, so erklärt sich das nicht nur dadurch, daß Porträts dieses Kaisers auch noch unter seinem Nachfolger entstanden sind, sondern auch dadurch, daß die Ansätze der veränderten Richtung schon weiter zurückliegen. Umgekehrt ist die alte Schule selbstverständlich nicht plötzlich mit Antoninus Pius ganz verschwunden.

hausbackene Nüchternheit zu teilen. Auch in dieser Reihe ist ein Anstieg, ein Höhepunkt und wieder ein Nachlassen der künstlerischen Qualität zu beobachten, aber die verinnerlichte Auffassung bleibt die gleiche bis etwa zu Diocletian hin. Hier zeigt sich wieder ein tiefer Einschnitt, denn ein neues Element wird nun in den Kaiserporträts wirksam. Der Ausdruck der Gesichter nimmt eine maskenhafte Starrheit an, es ist als wenn die Züge bewußt zur Unbeweglichkeit verurteilt würden und die großen, weit aufgerissenen Augen unbekümmert um alles Irdische in die Ferne gerichtet wären. Der Umschwung läßt sich nicht einfach aus einem künstlerischen Versagen erklären, dagegen sprechen die vielen eindrucksvollen Porträts der constantinischen und nachconstantinischen Zeit, sondern muß einen tieferen Grund haben. Das Bild des Herrschers soll über das menschlich Zufällige hinausgehoben, es soll apotheosiert werden, dieser Gedanke liegt der starken Stilisierung zu Grunde, die, um ein bekanntes Beispiel zu nennen, der Kolossalkopf Constantins des Großen im Conservatorenpalast zeigt. Die Ansätze einer solchen Richtung finde ich, wie gesagt, in der Zeit des Diocletian, unter Constantin gelangt sie rein zum Durchbruch und findet in der byzantinischen Kunst ihre Fortsetzung.

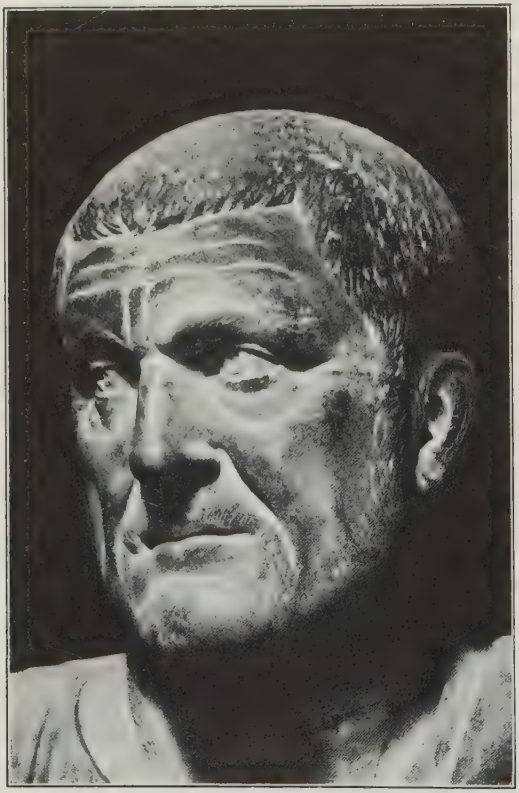


Abb. 3. Marmorkopf des Maximinus Thrax im Capitolinischen Museum.

Zu den packendsten Schöpfungen der dritten Gruppe gehört nach dem Zeugnis der Münzbilder und der durch sie bestimmten Marmorköpfe das Porträt des Kaisers Maximinus Thrax (235–238 n. Chr.). Das hier wiedergegebene Exemplar des Capitolinischen Museums (Abb. 3) strahlt eine ungeheure Lebendigkeit aus, das ganze Innere des Mannes scheint sich in dem bewegten Mienenspiel widerzuspiegeln. Welch sprechender Ausdruck liegt in dem zusammengepreßten Mund und den etwas von unten aufblickenden Augen, welch feine Charakterisierung des Fleisches und der Haut in der Faltenbehandlung des Gesichtes, bei Vermeidung jedes kleinlichen Abschreibens der Natur. Dabei arbeitet der Künstler nur mit sehr diskreten Mitteln des malerischen Stils, nicht wie die antoninische

Zeit mit starken Licht- und Schattenkontrasten, es ist ein völliger Verzicht auf äußerlichen Effekt, aber ein tiefes Erfassen der Persönlichkeit.

Und nun vergleiche man mit diesem Werk unsere Bronze. Spricht nicht ganz abgesehen von vorhandener oder nicht vorhandener ikonographischer Übereinstimmung eine ganz verschiedene künstlerische Auffassung, ja ein ganz anderer Zeitgeist aus ihr? An die Stelle der nervösen Unruhe, die in dem Marmorkopf herrscht, ist eine starre, beinahe maskenartig wirkende Unbeweglichkeit der Züge getreten. Der Aufbau des geradeaus gerichteten Kopfes ist streng schematisch, in peinlich beobachteter Regelmäßigkeit begrenzt das Haar die Stirn, genau parallel unter sich und jener Linie verlaufen die drei Stirnquerfalten, genau entsprechen sich die zwei Steilfalten über der Nase, die von der Nase abwärts laufenden und die beiden Backenfalten. Die beiden Gesichtshälften sind vollkommen symmetrisch gebildet, was am auffälligsten an den weit aufgerissenen Augen wirkt. Sie bilden überhaupt das vorherrschende, den Eindruck des Werkes am stärksten bestimmende Element, sie ziehen den Beschauer gradezu in ihren Bann, aber nicht als „große, treue, ehrliche Augen", wie Furtwängler sie schildert, also als Spiegelbild des Innern, sondern allein durch ihre eigenartige äußerliche Formgebung. Es liegt kein Ausdruck in ihnen, sondern in der starren Regelmäßigkeit ihrer Gestaltung scheinen sie wie geistesabwesend ins Leere zu blicken. Ich muß nun gestehen, daß es mir unverständlich ist, wie Furtwängler in der Münchner Bronze gegenüber den Marmorköpfen des Maximin „individuellere Formen, die der Wirklichkeit des Dargestellten viel näher gekommen sind", erkennen will. Wenn ich, ganz abgesehen von einer Porträtähnlichkeit, einen Vergleich ziehen soll, so sehe ich auf der einen Seite wirklich pulsierendes Leben, auf der andern eine beinahe abstrakt anmutende Stilisierung[4]). Hier ist auf die Wiedergabe der Individualität der dargestellten Persönlichkeit verzichtet worden, aber die gewaltige, alles sonstige Irdische überragende Persönlichkeit des Herrschers sollte zum Ausdruck kommen, und daß dies dem Künstler glänzend gelungen ist, dafür spricht der starke Eindruck des Kopfes, dem sich niemand entziehen kann. Es ist keine reine Porträtleistung mehr, sondern zugleich die Verkörperung einer Idee und zwar der Idee der Isolierung des Herrschers. Ich kennzeichnete schon weiter oben hiermit einen Umschwung, der in die constantinische Epoche fällt und den Auftakt zu der in der byzantinischen Porträtkunst herrschenden Richtung bildet.

Die Deutung des Münchener Bronzekopfes auf Maximinus Thrax, die auch in seiner Vergleichung mit den Münzbildern dieses Herrschers keine starke ikonographische Stütze hat — die behauptete Porträtähnlichkeit ist wenig überzeugend[5]) — kann also, wie ich glaube, aus allgemeineren stilkritischen Gründen nicht aufrecht erhalten werden, er gehört vielmehr unserer vierten Gruppe an, die ich mit

[4]) Von Interesse ist auch der von Albizzati (Röm. Mitt. 1914, S. 245) vorgenommene Vergleich des wundervollen Eusebiusbildnisses auf Glas (Fig. 1) mit unserem Kopf. Nach meiner Meinung spricht auch jenes Porträt des 3. Jahrh. eine völlig andere Sprache als dieser.

[5]) Die Münzen abgebildet bei Furtwängler a. a. O. S. 10, Bernoulli, Röm. Ikon. II, 3 Münztafel III 9—11 und vor allem Maurice, Numismatique Constantinienne I Tafel 3 und 22.

Diocletian beginnen lasse[6]). Eine Einzelbeobachtung scheint mir in dieser Richtung einen weiteren Fingerzeig zu geben. Sehr eigenartig und die geschilderte merkwürdige Wirkung des Blickes stark bestimmend ist die Bildung des mitgegossenen Augapfels. Die ganz freiliegende Iris erscheint als von einem vertieften Ring umgebene kreisrunde Erhöhung, welche die große muldenförmig vertiefte Pupille einschließt, eine höchst seltsame Ausdrucksweise, für die ich lange vergeblich nach Analogien gesucht habe. P. Wolters machte mich erst darauf aufmerksam, daß ein Kopfgefäß im Louvre (Abb. 4 und 5)[7]) eine verwandte Augenbildung zeige, meinte aber, daß die Parallele kaum etwas nützen werde, da dieses Stück in viel frühere Zeit (er dachte an spätetruskische) gehöre. Bei einem genaueren Eingehen auf die Eigenart des Gefäßes ergab sich mir aber als unabweisbar, daß es vielmehr erst in constantinischer Zeit entstanden sein kann. Um dies sofort klar zu machen, genügt eine Zusammenstellung mit dem bekannten Goldmedaillon Constantins des Großen[8]) (Abb. 6). Ganz überraschend ist die Übereinstimmung in der Stilisierung der Haare, wie sie in einzelnen langen, gewellten Strähnen eng anliegend und genau parallel geführt über den Kopf laufen, um sich am Ende in der Begrenzung von Gesicht und Nacken zu einzelnen kleinen Löckchen aufzurollen. Hierdurch einmal auf die stilistische Verwandtschaft aufmerksam geworden, bemerkt man

Abb. 4. Kopfgefäß im Louvre.

[6]) Wenn Furtwängler a. a. O. S. 13 schreibt „Mit der leblosen Starrheit, die mit den gradeaus gerichteten, um ein Jahrhundert jüngeren constantinischen Porträts zu herrschen beginnt, hat die Haltung unseres Kopfes nicht das geringste zu tun", so liegt in dieser Abweisung doch ein verschleiertes Zugeständnis.

[7]) Phot. Giraudon 139, 140. Longpérier, Notice des bronzes antiques du Louvre, S. 143, Nr. 627. Das Gefäß stammt aus Gabii und hat mit dem Henkel eine Höhe von 0,30 m.

[8]) Bernoulli, Röm. Ikon. II, 3, Münztafel VIII, 19. Delbrück, Antike Porträts, Taf. 62, 53. Vergrößert bei Stückelberg, Die Bildnisse der römischen Kaiser, Tafel 156. Durch H. Dressels Freundlichkeit liegt mir ein Gipsabdruck des Berliner Exemplares vor, nach dem die umstehende Abbildung hergestellt ist.

weiter die Ähnlichkeit der Augenbildung[9]) und die gleiche Art der wenig gegliederten, etwas schematisch ausgeführten Gesichtsbildung, die an dem mit Sorgfalt gearbeiteten Porträtkopf des Medaillons allerdings nicht so auffällig ist, wie an der als Dekorationsstück benutzten Kanne. Bei ihr wirkt die regelmäßige Stilisierung, die den Porträts eine gewisse Monumentalität verleiht, nur leer und einförmig. Aus der Bulla über der Stirn glaube ich übrigens schließen zu müssen, daß auch in dem Jünglingskopf ein wenn auch stark idealisiertes Porträt vorliegt. Für die späte Datierung der Kanne spricht endlich auch der sehr dicke Guß, der das Gefäß bei aller gewollten Eleganz und sorgfältigen äußeren Bearbeitung schwer und plump und unhandlich zum Gebrauch macht.

Zu der Pariser Kanne besitzt die hiesige Sammlung ein direktes Gegenstück, das zufälligerweise

Abb. 5. Kopfgefäß im Louvre.

Abb 6. Goldmedaillon, Berlin.

gleichzeitig mit dem sogenannten Maximin von Furtwängler ebenfalls mit Recht der Renaissance abgesprochen und der antiken Kunst zurückgegeben worden ist. (Abb. 7 und 8). Es ist ein Gefäß von der gleichen Form, dem jetzt nur der Henkel fehlt und bei dem der aufgelötete Boden ausgebrochen ist. Seinen Körper bildet ein Jünglingskopf mit

[9]) Ähnlich der Augapfelbildung unserer Bronze und der Pariser Kanne ist die des sog. Maximinus Daza in Kairo (Delbrück, Tafel 54), nur daß hier die Iris breiter, die Pupille entsprechend kleiner ist. Aus früherer Zeit kenne ich eine solche Augenbildung bei einem spätetruskischen weiblichen Kopfgefäß mit aufklappbarem Deckel und der Inschrift Suthina auf der Stirn. Louvre, Phot. Giraudon 141. Der Kopf ist im Stil hellenistisch beeinflußt.

ideal gehaltenen Zügen. Die Gesichtsform ist lang und schmal, die Stirn leicht modelliert, der kleine Mund geöffnet, so daß eine Zahnreihe sichtbar wird. Die zierliche Nase hat einen sehr schmalen Rücken, in den weit geöffneten Augen sind Iris und Pupille von halbmondförmigen Vertiefungen umrissen. Vor den abstehenden Ohren läuft der Ansatz eines gekräuselten Backenbartes. Überaus charakteristisch ist die Haarbildung, den ganzen Kopf bedecken sehr regelmäßig aufgerollte, aus einzelnen parallelen Strähnen gebildete Löckchen. Auch die Stirn wird von einer Reihe derartiger, nur kleinerer Löckchen umrahmt, über ihr folgt eine zweite nicht aufgerollte ber ebenfalls ganz symmetrisch angeordnete Lage[10]).

Abb. 7. Kopfgefäß in München.

Abb. 8. Kopfgefäß in München.

In der Art der Stilisierung der Haare berührt sich das Münchner Stück eng mit dem Pariser, ebenso auch in dem plumpen Guß, dem das Gefäß seine gewaltige Schwere verdankt; es wiegt in seinem jetzigen Zustand bei einer Höhe von 0,225 noch 3,130 Kilogramm. Abweichend gebildet sind die Augäpfel, aber nicht in der Art der vorhergehenden Zeit mit der deltaförmigen Vertiefung, sondern in der Form, wie sie der spätconstantinische Kolossalkopf[11]) im Capitolinischen Museum

[10]) Zu dieser zweiten Lage vergleiche man die sehr übereinstimmende Stirneinrahmung an dem Kolossalkopf Constantins des Großen im Conservatorenpalast, Delbrück, Tafel 55.

[11]) Arndt, Porträts 319, 320. Helbig, Führer[3] I S. 456, 83. Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer, Tafel 308, 1.

(Abb. 9) zeigt, bei dem überhaupt das ganze Auge und der Ausdruck desselben eine sehr nahe Beziehung zu unserem Bronzegefäß verrät. In constantinische Zeit muß ich also auf Grund aller stilistischen Kriterien wie die Pariser auch die Münchner Kanne datieren. Ich stehe mit diesem Zeitansatz allerdings in starkem Widerspruch zu Furtwängler, der die Ausführung der Münchner Bronze im ersten vorchristlichen Jahrhundert fixieren wollte und den zu Grunde liegenden Kopftypus der Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. zuschrieb[12]). Abgesehen vom Stil kann aber aus den erwähnten technischen Gründen die Kanne unmöglich so früh ausgeführt worden sein, und die Anlehnung an das 5. Jahrh. v. Chr. scheint mir im Kopfe zu wenig greifbar, um für die weitere Bestimmung fruchtbar zu sein. Ich glaube, daß die schematische Stilisierung, die auf die Rechnung der constantinischen Kunst kommt[13]), hier den strengen Stil des 5. vorchristlichen Jahrhunderts vorgetäuscht hat, wie man auch in dem Kopf des Pariser Gefäßes eine oberflächliche Anlehnung an Polyklet erkennen könnte.

Abb. 9. Marmorkopf im Capitolinischen Museum.

Eine weitere äußere Stütze für die späte Entstehung dieser Kannen liefert ein drittes Exemplar, das ganz sicher der nachconstantinischen Zeit angehört. Es ist das beistehend wiedergegebene bronzene, zum Teil mit Silber eingelegte Gefäß in Neapel (Abb. 10), das zusammen mit dem esquilinischen Silberschatz der Proiecta gefunden wurde, der aus Arbeiten des 4. Jahrh. n. Chr. besteht[14]). Wir begegnen auch hier wieder der gleichen

[12]) Führer durch das Münchner Antiquarium 1907, S. 44. In einem Vortrag in der Münchner Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft vom Jahre 1906 bezeichnete Furtwängler als den Künstler des Kopftypus den Meister der Kopenhagener Niobiden.

[13]) Man vergleiche für die strenge Haarstilisierung in dieser späten Zeit den Herakles auf dem Pariser Silberclipeus (Gazette archéologique 1886, Taf. 21; Venturi, Storia dell' arte italiana I, S. 491 und 547), der der constantinischen Zeit angehört.

[14]) Der Fund befindet sich im British Museum. Cat. of Early Christian Antiquities, S. 61 ff. Nur zwei Stücke sind in andere Sammlungen gekommen, nämlich die silberne Patera mit der sich schmückenden Venus in die Sammlung Dutuit, jetzt im Petit Palais zu Paris (Fröhner, Coll. Dutuit, Taf. 108. Gusman, L' Art décoratif de Rome I Taf. 26), unsere Kanne in die Sammlung Borgia und mit ihr in das Neapler Museum (Docum. ined. per servire alla storia dei musei d'Italia I S. 280, Nr. 28. Gargiulo, Raccolta Tafel 67, 2). E. Q. Visconti, der den ganzen Fund als erster besprochen hat (Lettera su di una antica argenteria nuovamente scoperta in Roma 1793,

plumpen Form und dem gleichen schweren Gusse wie bei den zwei andern Stücken[15]).

Um nach dieser Abschweifung, die dazu dienen sollte, die Augenbildung des Münchner Bronzekopfes als constantinisch zu erweisen — auch in seiner ungewöhnlich dicken Gußart steht er übrigens den Kannen nahe —, wieder auf ihn selbst zurückzukommen, so erwähnte ich schon eine Detailbeziehung zu dem sog. Maximinus Daza in Kairo, dem er überhaupt in der ganzen Porträtauffassung unendlich viel näher verwandt ist als den Köpfen des Maximinus Thrax, wenn er sich ihm auch als künstlerische Leistung weit überlegen erweist. Ein weiteres Werk, mit dem er sich stilistisch vergleichen läßt und das ihm zeitlich nahe steht, ist der von Helbig vermutungsweise auf Galerius gedeutete Marmor in Kopenhagen[16]). Auch er gehört nicht mehr zu den individuellen Bildnissen des 3. Jahrhunderts, sondern unserer vierten Gruppe an.

Abb. 10. Kopfgefäß in Neapel.

Es wäre natürlich sehr erwünscht, innerhalb derselben unserem Kopf einen genaueren Platz anweisen zu können und ihn mit einem bestimmten Kaiser zu identifizieren, denn daß er einen solchen darstellt, kann wohl kaum bezweifelt werden. Nun ist ja allerdings die sehr stereotype Wiedergabe der Bildnisse auf den Münzen seit Diocletian, die eben mit der damals einsetzenden Änderung der Porträtauffassung zusammenhängt, einer Ähnlichkeitsbestimmung wenig günstig, einen Versuch in dieser Richtung möchte ich aber doch machen. Zwei Anzeichen

abgedruckt bei Fea, Miscellanea II, S. 24ff.) erwähnt in der Nachschrift an der Kanne einen zierlichen Henkel aus Weinlaub und Weinranken, der jetzt fehlt. Die Wiedergabe dieses Henkels auf Taf. 22 des Neudruckes des Viscontischen Briefes durch Montagnani, Roma 1825, ist sicher unrichtig, denn auf der dort fortgelassenen Haube des Hinterkopfes können die Blätter nicht so angebracht gewesen sein. Die ganze Profilzeichnung beruht auf einer Phantasie des Zeichners, der im Gegensatz zu den übrigen damals in der Sammlung Blacas befindlichen Stücken die Originale der Kanne und der Venuspatera nicht vor sich hatte, und nur auf Grund einer kleinen Viscontischen Skizze der Vorderansicht (Opere varie ed. Labus, Milano 1827 I, Tafel XVIII, 21. Böttiger, Amalthea, Tafel IV, 9) und seiner Beschreibung des Henkels die Seitenansicht der Kanne erfand. Die Kanne ist auch abgebildet von Six, Revue archéol. 1897, II S. 162.

[15]) Hierzu vgl. man auch die Kanne im Conservatorenpalast Röm. Mitt. 1913, S. 315.

[16]) Poulsen, Röm. Mitt. 1914, S. 62ff. Poulsen nimmt gewiß mit Recht an, daß dieser Kopf kein Porträt eines Kaisers, sondern eines Privatmannes ist.

sprechen bei der Münchner Bronze für einen Herrscher vor Constantin dem Großen, einmal der Bart und zweitens der Kranz, an dessen Stelle unter jenem das Diadem tritt. Die Auswahl unter den Kaisern zwischen Diocletian und Constantin ist nicht mehr groß genug, um schwierig zu sein. Unter ihnen scheint mir nach den Münzbildern nur der Vater des Constantin, Constantius Chlorus, in Frage zu kommen. Ich verdanke der Freundlichkeit Dressels und Habichs die hier wiedergegebenen fünf Abdrücke (Abb. 11), die in Einzelheiten von einander abweichen, aus denen sich aber ein Gesamtbild herauskristallisieren läßt, das der Bronze ziemlich nahe kommt. Ihr recht ähnlich ist, wenigstens für mein Empfinden, die Münze Nr. a. Die Darstellungen des Constantius als Divus auf Nr. c, d und e geben, worauf mich Dressel hinweist[17]), weil nicht mehr zu Lebzeiten entstanden, das Porträt des Herrschers alteriert wieder[18]), sie sind aber in anderer Beziehung für uns von Bedeutung, weil sie eine Anschauung vermitteln für die Vervollständigung unserer Bronze. Schon Delbrück[19]) hat bemerkt, daß ihr fehlender Hinterkopf von einem Gewand bedeckt gewesen sein muß; wir

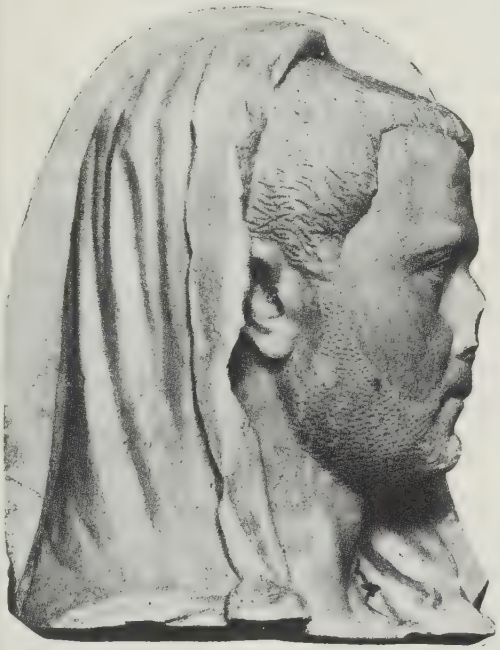


Abb. 12. Constantius Chlorus (Constantinsbogen, Rom).

a. Berlin. b. Berlin. c. Wien. d. München. e. München.

Abb. 11. Münzen des Constantius Chlorus.

können uns die Art der Anordnung jetzt nach dem Münzbild ergänzen und vielleicht weiter erschließen, daß auch die Bronze den Kaiser als Divus darstellte

[17]) Vgl. Dressel, Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir, S. 35ff.
[18]) Zur Consecratio des Constantius Chlorus vgl. Röm. Mitt. 1913, S. 303.
[19]) Antike Porträts S. LV.

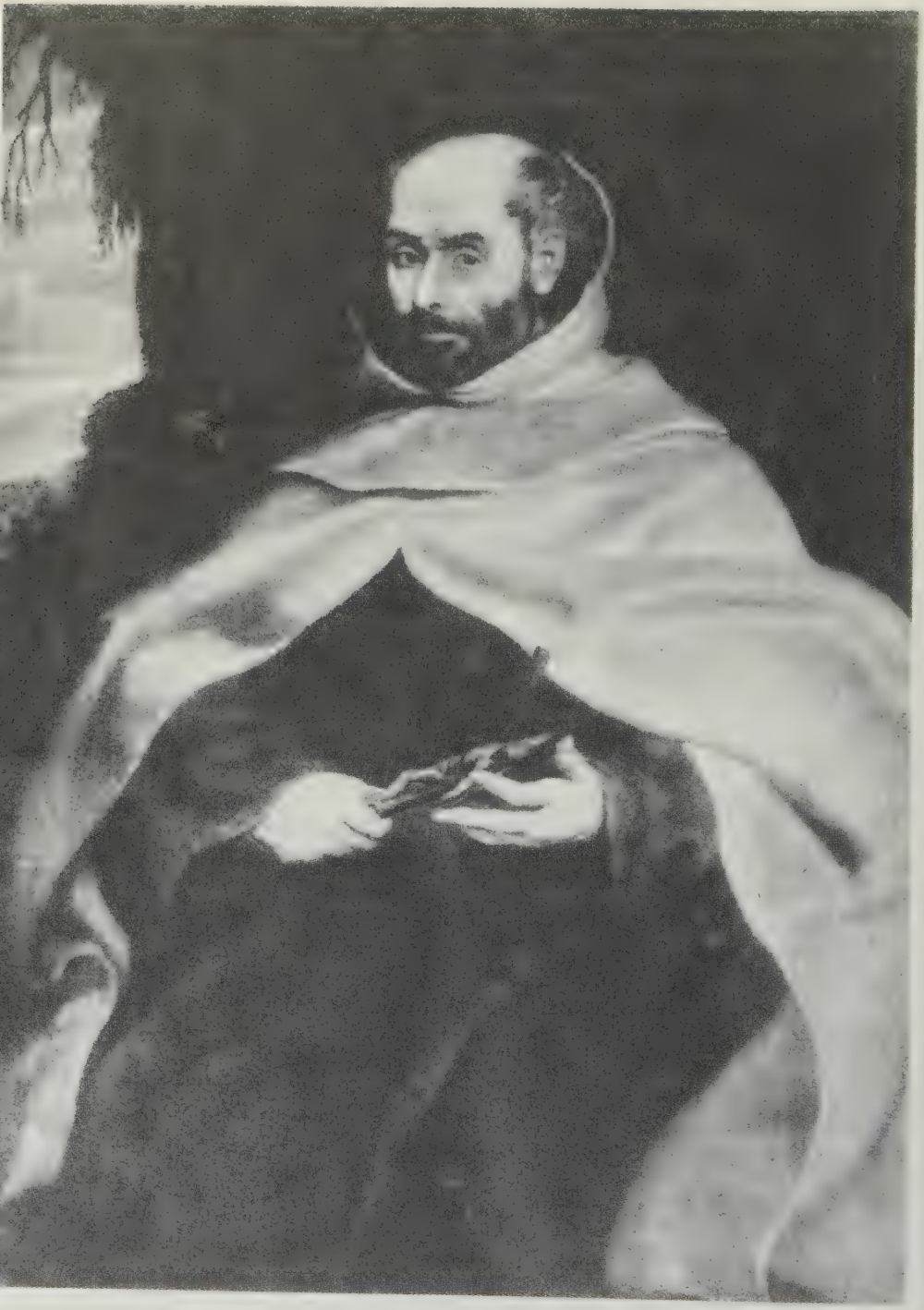
und also erst nach seinem 306 n. Chr. erfolgten Tode unter seinem Sohn Constantin entstanden ist[20]).

Wir besitzen bereits ein solches posthumes Denkmal des Constantius Chlorus in zwei der hadrianischen Medaillons am römischen Constantinsbogen. Auf der Nordseite ist zweimal der Kopf des Hadrian in den eines späteren Kaisers umgearbeitet worden, und dieser kann, weil Gegenstück zu den beiden ebenfalls an die Stelle des Hadrian getretenen Porträts Constantins, nur sein Vater Constantius sein[21]). Wenn man bedenkt, daß hier die Umwandlung von einem Bildnis in ein anderes vorliegt, bei der es vor allem schwierig war, die Augenpartien gründlich abzuändern, so ist die Ähnlichkeit mit unserer Bronze, für welchen Vergleich ich den Kopf aus dem einen Medaillon hier wiederhole (Abb. 12)[22]) immerhin noch groß genug, um auch für sie den Namen Constantius Chlorus zu rechtfertigen.

[20]) Sehr wichtig für den Vergleich mit unserem Bronzekopf wäre das Wiener Medaillon des Divus Constantius (Kubitschek, Ausgewählte Römische Medaillons der Kaiserl. Münzensammlung in Wien, Tafel 13, 229. Röm. Mitt. 1913, Taf. VIII, 2), wenn nicht leider starke Zweifel an seiner Echtheit bestünden. — Eine schlagende Ähnlichkeit mit dem Münchner Kopf zeigt nach meiner Meinung die bei Maurice, Numismatique Constantinienne, I, Tafel 22, 7 abgebildete und hier als Schlußvignette wiederholte Divusmünze, die aus dem Atelier von Trier, der Residenz des Constantius Chlorus stammt.

[21]) Vgl. Poulsen, Röm. Mitt. 1914, S. 63.

[22]) Nach Revue archéol. 1910, I, Taf. XI, 15. Der Kopf nach der gleichen Vorlage, nur nicht ausgeschnitten, Röm. Mitt. 1911, Tafel 14, a.



RUBENS: BILDNIS DES DOMINGO A JESU MARIA RUZZOLA
MÜNCHEN, DR. ANSCHÜTZ

BEITRÄGE ZU RUBENS ALS BILDNISMALER.

VON RUDOLF OLDENBOURG.

Das Auftauchen unbekannter Gemälde von Rubens gehört im Vergleich zu dem immer noch reichen Erfolg, mit dem verkannte Werke Rembrandts zu Tage gefördert werden, zu den Seltenheiten der Kunstliteratur oder des Kunsthandels. Vor allem die Kompositionen des Meisters waren von jeher so stark umworbene Sammelobjekte, und bei reproduzierenden Stechern so beliebte Vorbilder, daß wir auf diesem Gebiet kaum noch mit Überraschungen zu rechnen haben: Was nicht mehr im Original vorhanden ist, kann wenigstens in Kopien, Stichen oder literarischer Überlieferung nachgewiesen werden, so daß trotz der unerschöpflichen Fruchtbarkeit des Meisters von seinem kompositorischen Schaffen nur ein äußerst geringer Bruchteil spurlos verloren oder der Wiederauffindung vorbehalten sein dürfte. Einzig auf dem Gebiet des Bildnisses können wir noch einen erheblichen Zuwachs des Rubens-Werkes erwarten.

Rubens hat zwar bei Gelegenheit betont, daß er nicht als Bildnismaler gelten wolle. Bei den mannigfachen Verpflichtungen gegen alle möglichen Gönner und Mittelspersonen aber, in die ihn seine großen Kontrakte zogen, hat er sich den Bitten um Bildnisse von seiner Hand gewiß nicht immer entziehen können, abgesehen davon, daß er sich im Freundeskreis zu der an sich geringen Mühe stets gerne bereit finden ließ und seine Angehörigen sogar mit offenbarem Behagen an der Arbeit zum Schmuck seines Hauses im Bildnis festhielt. Bei dem ausgedehnten Kreis seiner freundschaftlichen und geschäftlichen Beziehungen war es nun unausbleiblich, daß solche Zeichen der Zuneigung oder dankbarer Anerkennung weit verstreut wurden und später, von den Erben als teures Vermächtnis gehütet, den Kunstkennern mehr und mehr aus den Augen schwanden. Auch das von Fromentin — aus Unkenntnis der Materials — so extrem vertretene Vorurteil, Rubens sei als Porträtist seinem übrigen Schaffen nicht ebenbürtig, mag die Forschung dazu geführt haben, ihn auf diesem Gebiet zu vernachlässigen und so konnte es geschehen, daß im letzten Dezennium wieder eine ganze Reihe vergessener oder vorschollener Porträts von einwandfreier Echtheit bekannt geworden ist, deren einige wir im Folgenden weiteren Kreisen vorführen möchten[1]).

Das kleine Bild eines Mechanikers — wahrscheinlich eines Uhrmachers —, das unsere erste Abbildung wiedergibt, war zwar schon 1904 auf der „Ausstellung historischer Gemälde aus Bremer Privatbesitz“ zu sehen, man hatte sich aber damals

[1]) Es sei hier auch an das schöne Knabenbildnis im Museum von Montauban erinnert, für das Bredius gewiß nicht ohne Recht eingetreten ist. (Onze Kunst I, 2. Bd.) Das Spinola-Bildnis in Zivil dagegen, das vor drei Jahren in die Sammlung Frick in New York überging, ist Rubens fälschlich zugeschrieben worden und kommt eher für van Dyck, vielleicht auch nur für Cornelis de Vos in Frage.

von der augenscheinlich später aufgesetzten Inschrift: aetatis XXVI...DCXV über die wahre Entstehungszeit des Bildes und damit über sein besonderes historisches Interesse täuschen lassen. Wenn es sich nämlich schon nach seinen geringen Ausmaßen (21×14,5 cm) und dem Malgrund (Kupfer!) im Werk von Rubens ganz befremdlich ausnimmt, so erlaubt die eigentümlich befangene Auffassung, sowie die Tracht des Dargestellten, das in kleinen Puffen geschlitzte Wams, keinen Zweifel, daß das Entstehungsdatum wesentlich vor 1615 liegen muß, d. h., da es sich augenscheinlich um ein in den Niederlanden entstandenes Werk handelt, daß wir eine Arbeit aus der frühen Antwerpener Zeit (bis Mai 1600) vor uns haben, und zwar die einzige, die wir bisher mit Fug als solche ansprechen können.

Abb. 1. Rubens, Bildnis eines Mechanikers. Bremen, Dr. Focke.

Der Versuch, den verborgenen Anfängen von Rubens' Schaffen durch eine gewissenhafte Erforschung seiner Lehrer näher zu rücken, hat sich als ziemlich ergebnislos erwiesen. Die Zuschreibung einer kleinen Kopie nach O. van Veen im Kölner Museum an Rubens ist nicht zu halten — es handelt sich wahrscheinlich um eine Arbeit Balens aus viel späterer Zeit —, und ebenso glauben wir weiter unten nachweisen zu können, daß das als jugendliches Selbstbildnis angesprochene Werk, das früher Henri Hymans besaß, erst nach der italienischen Reise entstanden sein kann.[2]) Dennoch möchte man nicht ganz darauf verzichten, von Rubens' Schaffen vor 1600 eine Vorstellung zu gewinnen, und zwar nicht nur rückschließend von seinen frühesten beglaubigten Arbeiten, die 1601 einsetzen, sondern aus dem Gesamtaspekt der flämischen Malerei vom Ende des 16. Jahrhunderts, aus dem die Arbeiten des in strenger akademischer Zucht herangewachsenen jungen Künstlers gewiß noch nicht allzu bemerkbar hervortraten. Gerade für das Porträtfach ergibt sich dabei ein ziemlich eindeutiges Bild, das durch A. Mor und seine Nachfolger A. Th. Key und Fr. Pourbus d. J. bestimmt wird. In diese Umgebung paßt sich unser Bild vorzüglich ein und verbindet auch in der Tat mit den besonderen Merkmalen von Rubens' Formenbildung die Zaghaftigkeit des Vortrags, die den jugendlichen Künstler kennzeichnet. Der konservativen Gesinnung des Romanismus angemessen, ist die Auffassung

[2]) Haberditzl, Die Lehrer des Rubens. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVII.

zahm, fast herkömmlich, das Handwerkliche aber höchst gediegen, die Zeichnung scharf und eindringlich. Die stoffliche Schilderung des Anzugs, der Krause und besonders der Haare bleibt auch später noch für Rubens bezeichnend und in dem gelassen festen Blick des klaren Auges kündet sich schon hier die künftige Macht tiefer seelischer Ausdeutung an. Bei der etwas starren Neigung des Kopfes freilich und der Einbeziehung der Hand in den Rahmen ist die befangene Typik der zeitgenössischen Bildniskunst noch immer spürbar.

Vergleicht man damit das schon erwähnte Knabenbild (Abb. 2), das seit kurzem in den Besitz von Herrn Paalen gelangte, so ist bei ebenfalls kühler Haltung diefreiere, bewußtere Gestaltung nicht zu verkennen, namentlich im Umriß und in der Wendung des Kopfes. Eine gründliche Reinigung bei Gelegenheit seines letzten Besitzerwechsels hat dem Bild auch seine ursprüngliche Farbe in ihrer breiten Behandlung wieder gegeben, nach der wir es in Übereinstimmung mit der Tracht in die Zeit um 1612 datieren möchten. Als Selbstbildnis des jungen Rubens, als das es auch Verhaeren in seinem oberflächlichen Essay abgebildet hat, kann es allein schon deshalb nicht gelten, weil der Dargestellte auf der Stirn eine breite Narbe trägt, die Rubens nicht gehabt hat.

Abb. 2. Rubens, Knabenbildnis. Rochusberg i. W., Herr Paalen.

Zwischen der Entstehung dieser beiden Bildnisse lägen also, nach unserer Datierung, die bedeutungsvollen Wanderjahre in Italien und Spanien (1600–1608), während deren Rubens durch die begeisterte Hingabe an Tizian, sowie durch besondere äussere Nötigung gerade als Bildnismaler überraschend gefördert wurde. Seine Verpflichtung beim Herzog von Mantua, mit der im Jahre 1600 seine Laufbahn im Süden so rasch eine feste, bedeutende Richtung gewinnt, bestand in erster Linie im Porträtieren schöner Frauen, womit der Herzog zugleich auch Frans Pourbus beschäftigte. Zweifellos hat sich unerkannt noch manche Arbeit aus diesen Jahren erhalten, in denen Rubens sich durch Porträtmalen seinen kärglichen Gehalt aufzubessern gezwungen war, während er bekanntlich später gleichgültige Bildnisaufträge als eine ihm nicht zusagende Aufgabe ablehnte, bezw. an van Dyck oder Cornelis de Vos abschob. Neben den konventionellen Arbeiten für den Mantuaner Hof, von denen allerdings erst wenige nachgewiesen werden konnten [3]),

[3]) Einige Hinweise enthält des Verfassers Aufsatz: „Rubens in Italien" im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen XXXVII S. 284.

stehen freie selbständige Schöpfungen, wie das jüngst wieder aufgefundene Reiterbildnis des Herzogs von Lerma[4]), die Stifterbilder für die Jesuitenkirche in Mantua und die großartigen Porträts genuesischer Damen, die den Typus von van Dycks viel bewunderten Cattaneo- und Spinolabildnissen vorbereitet haben.

Mit dem Porträt des Karmelitergenerals Domingo Ruzzola (Tafel), das kürzlich ganz überraschend in Münchener Privatbesitz auftauchte und von Herrn Dr. Anschütz-Kaempfe erworben wurde, glauben wir diesem Lebensabschnitt von Rubens ein neues, eindrucksvolles Werk einreihen zu können. Das Bild muß aus der Zeit stammen, da Rubens nach seinem eigenen Zeugnis in Tizian vernarrt war, wie ein Jüngling in seine Geliebte und eben diese hingebende Neigung an ein fremdes Vorbild, die man dem selbstbewußten Meister sonst nicht zutraut, war wohl auch der Grund, warum das Bild als Werk eines Unbekannten bis vor kurzem ein verborgenes Dasein geführt hat. Die enge Beziehung zu Tizian liegt zunächst in dem zarten tonigen Überfang, durch den der weiße Mantel zugunsten des Kopfes abgeblendet und mit der braunen Kutte verschmolzen wird. Noch tiefer wirkt Tizians Geist in der vornehm ungesuchten Haltung und in dem sicheren Einklang der Figur mit ihrer pathetischen Kleidung; ja sogar Einzelheiten, wie die Bildung der fleischigen Hände mit den spitz zulaufenden Fingern sind unmittelbar dem Geschmack der Venezianer abgelauscht. Dagegen behauptet sich die scharfe Sachlichkeit des Niederländers in der Zeichnung des Kopfes mit dem gespannten Blick, den peinlich durchgebildeten Ohren und der energisch vorgetriebenen Nase, von der ein herber Zug zu den krampfhaft aufeinandergepreßten Lippen führt. Gerade diese eindringliche, kühle Charakteristik sichert dem Kopf mühelos seine Bedeutung gegenüber dem üppigen Gewoge des Habits und dem schweren Gesamtton, der sich in der erdigen Hintergrundkulisse zu dumpfem Braun verdichtet; nur der schmale Ausblick links in die Landschaft schlägt mit den echt flämischen blaugrünen Tönen der Vegetation eine pikante, gegensätzliche Note an.

Die Bestimmung der dargestellten Persönlichkeit, deren Name mit dem Bild nicht überliefert war, gelang dank der zuverlässigen Grundlage, die Rooses der Rubensforschung in seinem Oeuvre-Katalog für alle Zeiten gesichert hat. Dort wird unter No. 1055 ein Bildnis des Domingo Ruzzola angeführt, das Smith 1840 aus der Sammlung Schamp d'Aveschoot in Gent erwarb. Der Auktionskatalog beschrieb das Bild wie folgt: „Der Beichtvater Alberts und Isabellas (der Ruzzola, nebenbei bemerkt, nicht gewesen ist), ist im weißen Mantel und Kapuze dargestellt, die den strengen Ausdruck seines Gesichts noch erhöht. In seinen Händen hält er ein Kruzifix. Dieses kraftvolle lebenswahre Bildnis wurde von Rubens nach seiner Rückkehr von Italien gemalt, in seiner breiten Art und mit gewissen Zügen des großartigen Stiles Carraccis." Smith fügt in seinem Katalog noch weiter hinzu: „Seine belebten Züge deuten auf etwa sechzig Jahre. Er ist fast von vorne gesehen. Die an den Schläfen spärlichen Haare sind ebenso wie der Bart weiß. Er trägt das weiße Gewand seines Ordens. Er sitzt in einer Grotte und hält mit beiden Händen das Kruzifix."

[4]) Abbildung bei G. Glück, Jugendwerke von Rubens. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII.

Zunächst ist zu bemerken, daß dieses von Smith beschriebene Bild (94×70 cm) mit dem unseren (128×92 cm) nicht identisch sein kann, und damit wäre vielleicht auch die einzige Abweichung des letzteren von der Beschreibung zu erklären, die in der eher dunklen, jedoch immerhin stark melierten Haarfarbe besteht. Dennoch aber stimmt die Beschreibung zu genau, als daß das Genter Exemplar als Wiederholung des vorliegenden bezweifelt werden könnte. Sogar die Beobachtung, das Bildnis lasse im Vergleich zu den bekannten Porträts von Rubens auffallend stark die Nachwirkung Italiens erkennen, trifft, wie wir sahen, durchaus zu, wenn auch seine Entstehung mit Bestimmtheit nicht in Antwerpen, sondern noch auf italienischem Boden vorausgesetzt werden muß.

Der spanische Mönch Dominicus a Jesu Maria Ruzzola (geb. 1559) war 1604 nach Rom gekommen und lenkte bald — wider Willen, wie es heißt — durch seine häufigen, überaus heftigen Entzückungen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Augenscheinlich entwickelte er aber auch organisatorisch ungewöhnliche Fähigkeiten, so daß er 1608 zum Prior des Klosters S. Maria della Scala und zum General des Karmeliterordens ernannt wurde. Gerade damals muß unser Bild entstanden sein, sei es, daß Rubens aus eigenem Interesse der zweifellos gewaltigen Persönlichkeit des Spaniers nahegetreten war, sei es, daß ihn der Auftrag irgendeines Verehrers dazu veranlaßt hatte. Nach seiner Abreise von Rom (Oktober 1608) hätte er nur noch einmal Gelegenheit gehabt, den inzwischen berühmt gewordenen Mönch zu sehen, als dieser im Jahre 1621 in politischer Mission ganz kurz in Brüssel weilte. Mit diesem Datum aber ist die Malweise des Bildes ebensowenig in Einklang zu bringen, als sie anderseits eindeutig auf die Jahre von 1606 bis 1608 hinweist, und in der Tat scheint uns der Dargestellte viel mehr die Züge eines in strenger Askese abgehärmten hohen Vierzigers, als die eines Sechzigers zu tragen. Angesichts der tief ergreifenden Schilderung, die uns Rubens von Ruzzola hinterlassen hat, sei nur nebenbei des außerordentlichen Einflusses gedacht, der von der Persönlichkeit dieses Mönches ausgegangen sein muß und gerade in die Geschichte Bayerns und Münchens insbesondere hineinspielte. Als der Herzog Maximilian I. von Bayern, der nämliche, für den Rubens um 1617 die Löwen- und die Nilpferdjagd gemalt hatte, im Jahre 1620 bei Paul V. um die Überlassung eines geistlichen Beistandes für den Kriegszug gegen seinen protestantischen Vetter von der Pfalz nachsuchte, schickte ihm der Papst Ruzzola, der sich bald in seiner neuen Stellung glänzend bewährte. Auf sein Zureden soll Maximilian den Angriff bei Prag gewagt haben, dessen glücklicher Ausgang ihm die Kurwürde eintrug, und Ruzzola selber begeisterte die Truppen, indem er vorne an auf einem Schimmel, das Kreuz in der erhobenen Hand, den Reihen der Ketzer entgegenstürmte.[5]) Nach erfochtenem Sieg veranlaßte Ruzzola den Herzog, dem Karmeliterorden in München eine neue Niederlassung zu stiften. 1629 siedelte sich der neue Orden an und erhielt von Maximilians Nachfolger Ferdinand Maria Kirche und Kloster, die noch heute der südwestlichen Ecke des Promenadeplatzes und der östlichen Pfandhausstraße ihr Gepräge verleihen. — Ruzzola lebte später vorzugsweise in Wien, wo er Beichtvater des Kaisers war und 1630 starb.

[5]) Durch ein Standbild an der Front des alten Nationalmuseums hat Max II. den tapferen Mönch geehrt.

Es wäre interessant zu wissen, ob das Porträt der Sammlung Schamp d'Aveschoot durch eine Beischrift als Bildnis Ruzzolas beglaubigt war. Daß in der Tat der Dargestellte kein anderer als er sein kann, bestätigt uns der freilich recht geringwertige Stich in „de straelen van den heyligen vader Elias" des Jacobus a Passione Domini (Abb. 3), dem das Porträt von Rubens zugrunde liegt, wenn auch die Haltung der Hände verändert wurde, um die für das Andachtsbuch wünschbaren Attribute des heiligen Mannes ins Bild zu ziehen. Das Münchener Exemplar soll aus einer alten Familie der Stadt stammen und könnte möglicherweise schon im 17. Jahrhundert hierher gekommen sein; hier hat es jedenfalls auch Egid Verelst gesehen und zum Gegenstand seines Stiches gemacht.[6])

Abb. 3. Porträtstich des Domingo Ruzzo'a.

Bald nach der Rückkehr in die Heimat drängt Rubens die üppige Entfaltung an Farbe und kompositorischem Reichtum seiner Wanderjahre zurück, um die sachliche, fast nüchterne Ausdrucksweise des früheren Romanismus wieder zu gewinnen; in Hinblick hierauf kann die viel zu frühe Datierung des Knabenbildnisses bei Herrn Paalen, die wir oben zu widerlegen versuchten, allerdings nicht überraschen.

Sogar noch das Bildnis eines Theologen (Abb. 4), dessen Malart auf die Zeit von 1615 hinweist, steht nach der sachlichen Auffassung der frühen flämischen Bildniskunst viel näher, als alles, was Rubens in Italien gemalt hatte. Das eindrucksvolle Werk, das vor drei Jahren aus Deutschland nach Schweden verkauft wurde, bietet ein dienliches Vergleichsobjekt für die zahlreichen gleichzeitig entstandenen und meist ebenfalls als Kniestücke gehaltenen Porträts, die noch vor kurzem zwischen

[6]) Erst nachträglich fand ich in der Zentraltaubstummenanstalt in München einen aus dem Straubinger Karmeliterkloster stammenden Bilderzyklus aus dem 17. Jahrhundert, der in 12 Episoden die Taten Ruzzolas schildert. Schon hier ist den Zügen des Mönches unser Bildnis zugrunde gelegt, auf einem der Bilder kehrt es sogar in identischer Einstellung wieder.

Abb. 4. Rubens, Bildnis eines Theologen — Schweden: Privatbesitz.

Rubens und van Dyck strittig waren. Die unbeirrte Sicherheit, mit der man hier jeden Gedanken an van Dyck von der Hand weisen muß, führt zu der Einsicht, daß in zweifelhaften Fällen, wo die Eigenart des Meisters weniger rein und un zweideutig für sich zeugt, Rubens als Urheber nie in Betracht kommen kann. Und in der Tat bemühen sich jene Bildnisse in Wien, Dresden u. a. O., die Bode zuerst als Arbeiten van Dycks erkannt hat, um ein Eindringen auf den Beschauer, dem gegenüber Rubens auch in dem männlichen Bildnis in Braunschweig eigentümlich zurückhaltend, kühl und objektiv erscheint. Er unterläßt die Umschreibung mit begleitenden Motiven — das Anziehen eines Handschuhs oder das Greifen nach einer Stuhllehne — und dem bewußten Akzent, den van Dyck in dem scharf am Beschauer haftenden Blick zu sammeln pflegt, stellt er gerade in dieser Zeit eine eigentümlich gelassene, tendenzlose Schilderung der Persönlichkeit entgegen. Die Tatsache, daß bei Zuschreibungen gerade an die größten Meister nur das völlig Überzeugende anerkannt werden sollte, finden wir unter den neuerdings bekannt gewordenen Rubens-Bildnissen noch an einem besonders schlagenden Fall bestätigt. Die Dresdener Galerie besitzt das Brustbild eines blondlockigen Mädchens (Abb. 5), das, obgleich zugestandenermaßen etwas plump gemalt und leer im Ausdruck, doch allgemein das Ansehen einer originalen Arbeit von Rubens genießt. Das ungleich feinere Duplikat dieses Bildes, das vor drei Jahren nach längeren Irrfahrten im Kunsthandel von Herrn Onnes van Nieuwenrode erworben wurde (Abb. 6), hat uns jedoch eines besseren belehrt und die Mahnung erneuert, bei der Zuerkennung zweifelhafter Gemälde an Rubens die strengsten Ansprüche walten zu lassen[7]).

Abb. 5. Kopie nach Rubens, Mädchenbildnis. Dresden, Gemäldegalerie.

Der helle, perlmutterartig schimmernde Fleischton, der bei minimalen Gegensätzen die Formen doch noch in strenger Rundung zum Ausdruck bringt, weist das Bild in die Zeit bald nach 1620 neben den Berliner „Perseus“ oder die „Grazien“ der Wiener Akademie. Schon der launige Reiz der Zeichnung, mit dem das liebliche

[7]) Zu unserer Abbildung sei bemerkt, daß sie von der ungemein zarten, durchaus hell in hell bewirkten Modellierung der Wangen und des Halses keinen zulänglichen Begriff vermittelt, während anderseits der rötliche Schatten unter dem rechten Jochbein viel zu hart und dunkel geraten ist und den Eindruck einer peinlichen Verzeichnung hervorruft.

Antlitz so geistvoll geschildert wird, ist dem Dresdener Exemplar weit überlegen. Die blühenden Lippen, die fein beweglichen Nüstern, der kühne Schwung im Schnitt der Augen, die gekräuselten Brauen, das Ohr und der zart modellierte Übergang vom Kinn zum Hals, ja sogar das Spiel der Löckchen um die Stirn:

Abb. 6. Rubens, Mädchenbildnis — Nieuwenrode, Sammlung Onnes.

alles spricht so viel unmittelbarer, sprühender, daß daneben die Dresdener Wiederholung geradezu stumpf anmutet, umsomehr, als die beiden Bilder auch in Hinblick auf die Farbe in einem entsprechenden Verhältnis stehen. Dem strahlenden, blonden Ton des einen steht die schwere Färbung und der stockende Vortrag des anderen gegenüber. Auf dem Original fällt die gelöste Flechte wie ein goldener Seidenflaum in funkelnden Schattierungen herab, der Kopist dagegen vermochte

mit seinem zähen Impasto die Stofflichkeit der Farbe nicht ähnlich zu überwinden. Mit der unbestrittenen Minderwertigkeit des Dresdener Bildes kommt nun auch der Mädchenkopf in München (No. 793) als Originalarbeit von Rubens in Wegfall, der jenem in seinem matten Ausdruck, sowie namentlich in der schweren, reizlosen Behandlung der Farbe völlig gleicht und mit Recht schon wiederholt als Schulbild angesprochen worden ist.

Mit zunehmendem Alter hat Rubens sich immer seltener zum Porträtmalen herbeigelassen. Neben gelegentlichen Fürstenbildern stehen in den Jahren 1630—1640 fast nur noch Familienporträts, unter denen die Bilder seiner zweiten Frau bei weitem vorherrschen. So hoch wie Rooses können wir ihre Anzahl allerdings nicht angeben. Zunächst wäre das Frauenporträt bei Baron Gustav Rothschild in Paris zu streichen — von der sehr geringen Schulwiederholung in Dresden nicht zu reden —, das schon Rosenberg als Bildnis Helenes bezweifelt, ohne es freilich in den richtigen zeitlichen Zusammenhang, nämlich um 1614, einzurücken. Ferner sind die beiden Bildnisse in Amsterdam (No. 2067) und München (No. 796) bloß Kopien nach den Originalen in München (No. 794) bezw. Paris (bei Baron Alfons Rothschild).[8]) Das äußerliche, unsicher gemalte Porträt Helenes, das aus der Sammlung Weber in Hamburg ins Brüsseler Museum übergegangen ist, glaube ich als eine Arbeit Jan Boeckhorsts nachgewiesen zu haben[9]), dem ich außerdem noch die Skizze von Rubens und seiner Familie in der Sammlung Johnson in Philadelphia[10]) zuschreiben möchte; nach der leichten, gelblichen Tönung den Spätwerken des Meisters recht ähnlich, kommt es doch in seiner stockenden Gruppierung und der höchst mangelhaften Zeichnung für ihn selber nicht in Betracht. Die Hauptfigur, Helene, ist eine ziemlich plumpe Kopie aus dem „Liebesgarten", mit der sich der dazu erfundene Säugling leidlich überzeugend verbindet. Bleibt aber schon der Knabe links ohne jeden inneren Zusammenhang mit der Mutter, so konnte vollends Rubens selber, von dem man nicht weiß, ob er sitzt oder steht, nicht unglücklicher und kleinlicher charakterisiert werden.

Nur mit bedeutender Einschränkung darf ferner auch das Porträt im Haag als eine Originalarbeit anerkannt werden[11]). Der duftige Schmelz des Gesichtes steht zwar echten Arbeiten aus Rubens' Spätzeit in keiner Weise nach; schon die Haare aber, deren helles Blond mit einem unreinen grünlichen Ton untermischt ist, zeigen eine Unsicherheit der zeichnerischen Form, die Rubens selbst bei freiester malerischer Auflösung seiner Spätwerke nicht kennt. Das nämliche gilt von dem schwerfällig detaillierten Gewand, dessen kaltes Blau so unschön gegen das stumpfe Grau des Hintergrundes und den roten Vorhang steht. Einzelheiten, wie die Federn des Baretts, der Schmuck oder die Rosen entbehren jedes malerischen Reizes, mit dem gerade sie in den eigenhändigen Gemälden dieser Zeit zwar zurückhaltend, aber immer geistreich in den gesamten Zusammenhang einbezogen

[8]) Sämtlich abgebildet in „Klassiker der Kunst", Rubens, Stuttgart 1906.

[9]) Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXXVI S. 137.

[10]) Abb. in „Catalogue of a collection of paintings and some art objects", John G. Johnson, Philadelphia 1913, II 456.

[11]) Abb. in „Klassiker der Kunst", Rubens. Stuttgart 1906.

zu werden pflegen. Zudem ist das ganze Motiv gedankenarm und wird auch dann nicht überzeugender, wenn man den unten angesetzten Streifen mit der rechten Hand abdeckt, den schon Rooses als apokryph erkannt hat. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß uns hier ein Werk der allerletzten Zeit von Rubens vorliegt, von dem nur der Kopf vollendet war, und vielleicht gehört die übermalte Quaste, die rechts von der jetzt sichtbaren durch die obere Farbschicht schimmert, noch zu der ursprünglichen Anlage des Bildes. Die Übermalung selbst aber zeigt, be-

Abb. 7. Rubens, Bildnis der Helene Fourment — Dulwich, College-Galerie.

sonders in der Behandlung des Kleides, die gleiche Hand, wie die schon genannte Kopie in der Münchener Pinakothek (No. 796).

Nach diesem einschränkenden Urteil über die Bildnisse der Helene Fourment soll anderseits die viel zu geringe Würdigung eines der schönsten von ihnen nicht ohne Einspruch bleiben. Wir meinen das köstliche kleine Bild in Dulwich (Abb. 7) (73×73 cm), das Rooses unbegreiflicherweise als „Reuige Magdalena" unter den Zügen der Helene Fourment aufführt, obgleich kein Attribut zu dieser Deutung Anlaß gibt. Die prächtige Atlasrobe möchte noch hingehen; aber Rubens hielt viel zu streng an der ikonographischen Überlieferung fest, als daß er Kreuz und Totenkopf vergessen hätte, wenn es ihm wirklich um eine Magdalena zu tun

gewesen wäre.[12]) Es ist uns hier vielmehr eines der unmittelbarsten Bildnisse der jungen Frau, wahrscheinlich aus der allerersten Zeit der Ehe, erhalten. Helene sitzt, angeregt den Worten ihres Gatten lauschend, unter einem Baum. Die unwillkürliche Neigung nach vorn ist mit jener unvergleichlich frischen Beobachtung festgehalten, die ebenso wie in den Gesichtszügen auch im Rhythmus des Körpers das Persönliche ergreift und in dauernde Form bannt. Indem Rooses dies übersah, schrieb er eines der unglücklichsten Werturteile nieder, die sein sonst so verdienstvolles „Oeuvre" nicht selten entstellen. „Das Bild ist mittelmäßig; es fehlt ihm Erfindung und charakteristischer Ausdruck. Wir sehen eine junge wohlgenährte Frau, strotzend von Kraft und Gesundheit, aber keine zerknirschte Büßerin." Auch Rosenberg, der sich immer ängstlich an Rooses' Fersen heftet, scheint dieses Urteil zu teilen, indem er das Bild der Wiedergabe in seinem Rubensband nicht für würdig hielt.

Uns scheint hier selbst der Versuch einer Widerlegung überflüssig. Dankbar schweift die Erinnerung in die stillen Räume der College-Galerie, wo sie vor dem strahlenden Gemälde, das zu den hinreißendsten Improvisationen von Rubens' Pinsel gehört, unauslöschliche Eindrücke empfing. Im Schwung der genialsten schöpferischen Erregung sind die Farben breit und sprühend hingestrichen; die zarten Töne der matt-violetten Jacke und des weiten Rockes aus meergrünem Atlas finden in dem tiefen, funkelnden Blau des läßig zurückgeworfenen Mantels eine feste Bindung, die im Duft der Landschaft nach allen Seiten in ein gelblich schimmerndes Grün ausstrahlt. Den Ruhepunkt in diesem Farbgeflimmer bildet der blonde Kopf des jungen Weibes, der beredt wie kein anderes ihrer Bildnisse das kindlich treuherzige Gemüt und die sprudelnde Laune schildert, mit der sie den fast vierzig Jahre älteren Gatten zu Offenbarungen seines persönlichsten Erlebens entzückte, wie sie ähnlich warm und ergriffen durch die streng formale Gebundenheit seiner künstlerischen Äußerung nie zuvor ans Licht getreten waren.

[12]) Schon früher scheint das Bild falsch gedeutet worden zu sein, da es im 18. Jahrhundert mit Einfügung eines Ismael als „Hagar in der Wüste" gestochen wurde.

ÜBER ZWEI WERKE DER KLEINPLASTIK IN HOLZ IM MUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG.

VON CHRISTIAN SCHERER.

Die Sammlungen von Werken der Kleinplastik im Herzoglichen Museum zu Braunschweig bilden nicht allein im Rahmen des letzteren einen wertvollen Bestandteil, sondern sie können sich auch nach Umfang wie Inhalt mit manchen ähnlichen Sammlungen selbst größerer Museen vollkommen messen. Das gilt sowohl von den Sammlungen der Werke in Bronze und Elfenbein als auch von der der Holzskulpturen. Während aber jene beiden schon wegen der großen Zahl ihrer Gegenstände nicht übersehen werden können und tatsächlich auch schon längst von den Kunstfreunden wie von der Forschung eifrig gewürdigt und wissenschaftlich verwertet worden sind, wurde der weit kleineren Sammlung der Holzschnitzwerke bisher nur eine im allgemeinen geringe Beachtung zuteil. Das mag in der Hauptsache darin seinen Grund haben, daß die Mehrzahl der Gegenstände in einem einzigen Schrank zusammengedrängt und wenig übersichtlich aufgestellt war. Nachdem aber dieser Übelstand inzwischen durch eine zweckmäßige Neuordnung beseitigt ist, hat nicht nur die Sammlung als solche erheblich gewonnen, sondern es sind auch dadurch die einzelnen Kunstwerke so zur Geltung gebracht, daß sie erst jetzt richtig genossen und gewürdigt werden können.

Wohl die erste Stelle unter ihnen nimmt die 0,235 hohe, aus Birnbaumholz geschnitzte Statuette eines nackten Adam ein, der fest auf dem Boden dasteht, wobei das linke Bein, als Standbein das größere Gewicht des Körpers tragend, ziemlich stark auswärts gebogen, das rechte dagegen leicht eingeknickt und ein wenig seitwärts gesetzt ist[1]) (Abb. 1 u. 2). Der Kopf mit dem kurzgelockten Haar ist energisch nach rechts gewandt, während die linke Hand auf die Hüfte gestützt ist, die gesenkte, etwas vom Körper entfernte Rechte aber einen Apfel[2]) hält. Die Statuette erhebt sich auf einer viereckigen Fußplatte, die an der Oberfläche durch flache Gravierungen als Erdboden charakterisiert, an den Seitenflächen aber gerade abgeschnitten ist, ein Umstand, der wohl mit Sicherheit „auf Einzapfung in eine größere Basis, wie dies bei Gruppen üblich war“ [3]), hinweisen dürfte.

---

[1]) Die Statuette wird in einem alten Inventar des Museums (F Nr. 659, S. 110) kurz beschrieben.

[2]) Daß wirklich ein Apfel und nicht etwa ein Stein gemeint ist, auf Grund dessen man vielleicht an David als Goliathbesieger denken könnte, geht nicht nur aus der Andeutung des Stieles und der Krone, sondern auch, worauf mich G. Habich aufmerksam macht, aus einer die Spuren des Bisses zeigenden Stelle, die auf der Abbildung deutlich zu erkennen ist, hervor. Aus diesem Grunde kann auch Paris als Schiedsrichter im Schönheitswettstreit kaum in Frage kommen.

[3]) Briefliche Mitteilung von G. Habich, der zum Vergleich die Statuetten von Adam und Eva von Wyditz im Baseler Museum anführt und auch für unsere Statuette eine Eva als Pendant annehmen möchte, die schon durch „die seitlich orientierte Komposition“ gefordert wäre.

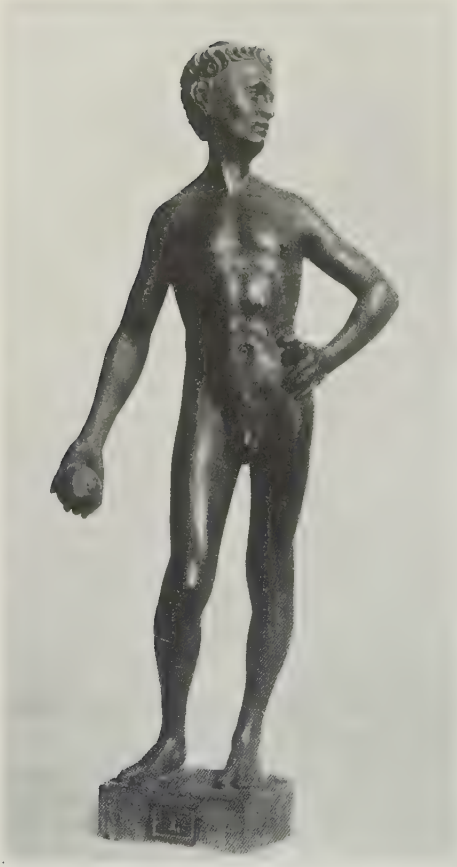


Abb. 1. Statuette des Adam. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Abb. 2. Adamstatuette. Rückseite.

Es ist kein eigentlich schöner Mensch, keine Idealgestalt, die wir vor uns haben, weder nach ihren Körperformen noch nach den Gesichtszügen. Aus beiden spricht vielmehr ein herber Realismus und eine Wirklichkeitstreue, wie sie gewöhnlich nur im engen Anschluß an ein bestimmtes Modell erreicht werden kann. Alle, selbst die mehr zufälligen Einzelheiten dieses schlanken und sehnigen, auf der Schwelle zum Manne stehenden Jünglingskörpers, von dem Knochenbau und der Muskulatur bis zu den Hautfalten und feinen Adern an Armen und Händen, sind mit einer wunderbaren Genauigkeit wiedergegeben, die eine ebenso gründliche Kenntnis wie scharfe Beobachtung des menschlichen Körpers voraussetzt. Ganz im Einklang mit dieser realistischen Wiedergabe der Körperformen steht die Behandlung des Kopfes, der mit seiner hohen Stirn, den großen, etwas abstehenden

Ohren, den stark vorspringenden Backenknochen und den hochgezogenen, scharf akzentuierten Augenbrauen völlig individuell, ja geradezu porträtartig anmutet. Es scheint somit auf den ersten Blick, als ob wir in dieser Figur nichts weiter als eine meisterhafte Kopie der Wirklichkeit mit allen ihren äußeren Zufälligkeiten vor uns hätten. Dem ist jedoch nicht ganz so.

Zunächst ist es die Behandlung des Haares und zwar nicht allein des Kopfhaares mit seinen z. T. spiralförmig zusammengerollten Locken, sondern auch der Schambehaarung mit ihrer fast symmetrischen Anordnung, die, worauf noch zurückzukommen sein wird, ganz konventionell erscheint und in einem scharfen Gegensatz zu der oben gekennzeichneten, durch und durch realistischen Darstellungsweise steht. Ferner ist es auch die trotz aller „Spontanität und Naivität", in der nach G. Habichs feinsinniger und, wie mir scheint, zutreffender Bemerkung noch „ein Rest der Gotik" zu erkennen ist, doch etwas elegante Haltung der Figur, die schon stark an die Pose streift, jedenfalls aber so viel Überlegtes und Studiertes enthält, daß es den Anschein hat, als ob der Künstler weit weniger einen bloßen Eindruck der Wirklichkeit als vielmehr ganz bestimmte Absichten zum Ausdruck habe bringen wollen. Wir haben hier also nicht jene reine, von jedem Gedanken und jeder Situation losgelöste Plastik, wie sie uns, um ein bekanntes Schulbeispiel der neueren deutschen Kunst anzuführen, u. a. in Adolf Hildebrands berühmter Marmorstatue eines nackten Jünglings in der Berliner Nationalgalerie entgegentritt; Haltung und Bewegung unserer Statuette sind vielmehr das bestimmte Ergebnis reiflicher Überlegung auf Grund der durch den Darstellungsgegenstand selbst bedingten Situation. Gerade hierdurch aber erhält diese Adamstatuette einen eigentümlichen Hauch von Würde und Größe, der ihr trotz aller Kleinheit einen fast monumentalen Charakter verleiht; sicher aber fehlt hier jeder prickelnde oder kokette Reiz, der so leicht Werke der Kleinplastik auf die Stufe gewöhnlicher Nippesgegenstände herabzudrücken vermag.

Wenn somit einerseits die allgemeine Auffassung und Formengebung unserer Statuette auf einen, mit den Grundsätzen und Aufgaben der Großplastik wohlvertrauten Künstler schließen lassen, scheint anderseits ihre bis ins Kleinste sorgfältige und scharfe Ausführung vielmehr auf eine, an die feine und zierliche Kleinarbeit des Goldschmieds oder Medailleurs gewöhnte Hand hinzuweisen. Im Kreise der letzteren werden wir daher meines Erachtens an erster Stelle zu suchen haben, wenn wir der Frage nach dem Urheber der Statuette näher treten wollen. Unter den hier allein in Betracht kommenden deutschen Medailleuren des 16. Jahrhunderts kann es sich natürlich nur um solche handeln, die sich gleichzeitig auch in der Kleinplastik, wobei man in erster Linie an jene mit Recht so hoch geschätzten Medaillenmodelle aus Buchs- und Birnbaumholz zu denken hat, betätigt haben. Bekanntlich waren es vor allem Nürnberger und Augsburger Bildschnitzer und Medailleure, die als sog. Konterfetter in jener Kunst Hervorragendes geleistet und eine Reihe ausgezeichneter Arbeiten hinterlassen haben, über die uns erst seit wenigen Jahren hauptsächlich durch die eingehenden und ergebnisreichen Untersuchungen C. Domanigs und Georg Habichs Genaueres bekannt geworden ist. Unter diesen Konterfettern nimmt nach seiner künstlerischen Bedeutung wie nach

der Zahl seiner noch erhaltenen Arbeiten, Buchsmodelle und Medaillen, Friedrich Hagenauer eine der ersten Stellen ein[4]). Geboren zu Straßburg und auf längerer Wanderschaft vorübergehend in mehreren süddeutschen Städten als Bildhauer, Schnitzer und Konterfetter beschäftigt, ließ er sich 1527 in Augsburg nieder, um hier bis 1531 eine umfangreiche Tätigkeit, besonders als Konterfetter, zu entfalten, wandte sich aber später nach Köln, wo er bis 1547, seinem vermutlichen Todesjahr, in seiner Kunst tätig war. Von sicheren Proben der letzteren sind uns außer seinen zahlreichen Medaillen, die er namentlich in Augsburg angefertigt hat, auch noch etwa 20 überaus feine und zierliche Holzmodelle erhalten; dagegen ist bis jetzt auffälligerweise noch kein sicheres Beispiel seiner Tätigkeit als Bildhauer und Bildschnitzer nachgewiesen, obwohl er, wie ausdrücklich berichtet wird, auf beiden Gebieten und zwar vermutlich besonders in seiner Frühzeit, als er der Medaillenkunst noch ferner stand, tätig gewesen war.

Bisher galten, auf Grund einer alten Überlieferung, als Arbeiten Hagenauers jene zwei vortrefflich geschnitzten, lebensgroßen Holzbüsten, die aus dem Schlosse Neuburg a. D. ins Bayerische Nationalmuseum nach München gekommen sind und die Pfalzgrafen Philipp den Streitbaren und Friedrich II. darstellen sollen[5]). Auch Habich erwähnt diese Büsten, wobei er an Hagenauers bildhauerische Tätigkeit im allgemeinen erinnert und auf gewisse Einzelheiten in der Tracht, die sich ähnlich auf Medaillen des Künstlers wiederfinden, aufmerksam macht; im übrigen aber läßt er die Frage, ob sie in der Tat von ihm herrühren könnten, offen. Wie frühe man übrigens bei diesen Büsten schon an Hagenauers Urheberschaft gedacht hat, geht aus einer Bemerkung in dem 1868 herausgegebenen „Führer" durch das Bayerische Nationalmuseum hervor, wo S. 204 beide, wenn auch nur vermutungsweise, dem Augsburger Hans Schwarz zugeschrieben werden, jedoch mit dem bemerkenswerten Zusatz: „Wenn man wüßte, daß der berühmte F. Hagenauer Arbeiten in so großem Maßstabe gefertigt, so könnte man sie ohne Bedenken diesem genialen Künstler zuschreiben." Auf diese Hypothese scheint man nun, wie eine Bemerkung im „Führer" von 1909, S. 109 zeigt, inzwischen wieder zurückgekommen zu sein. Und in der Tat verdient sie auch vor jener Vermutung, die Büsten könnten von Hans Schwarz herrühren, entschieden den Vorzug, da schon ihre scharfe und sorgfältige Ausführung von dem derben und impressionistischen Stil jenes Augsburger Bildschnitzers zu erheblich abweicht.

Bei einer genaueren Vergleichung dieser beiden Büsten mit unserer Statuette fielen mir nun verschiedene mehr oder weniger merkwürdige Übereinstimmungen auf, die mir die Vermutung, es möchte vielleicht ein gewisser Zusammenhang zwischen allen drei Werken bestehen, nahelegten. Freilich muß von vornherein zugegeben werden, daß eine Vergleichung großplastischer Werke mit solchen der Kleinplastik immer eine etwas mißliche Sache ist. Wenn man aber von der schon durch

[4]) Siehe G. Habich im Jahrbuch d. Königl. preuß. Kunstsamml. 1907, S. 257 ff. — Derselbe, Die deutschen Medailleure d. 16. Jahrh. 1916, S. 37 ff.

[5]) Vgl. Führer durch das Bayer. Nationalmuseum in München (1909), S. 109, wo auch die Büste des letztgenannten Tafel 37 abgebildet ist. Beide Büsten abgebildet u. a. bei Habich a. a. O. S. 192/3 und im Lichtdruckwerk „Ausstellung in München 1876" Blatt 114.

die Verschiedenheit der Größenverhältnisse bedingten andersartigen Behandlungsweise absieht, wird sich im vorliegenden Falle zunächst wenigstens eine Stilverwandtschaft im allgemeinen feststellen lassen, die nicht nur in demselben lebensvollen Realismus der äußeren Erscheinung, sondern auch in derselben sauberen und gewissenhaften Ausführung hier wie dort gleichmäßig zum Ausdruck kommt. Geht man dann näher auf Einzelheiten ein, so ist es zunächst die beiderseits scharfe und bestimmte Modellierung der Gesichter, wobei die Backen- und Unterkieferknochen sowie die Augenbrauenbogen besonders markant hervortreten; vor allem ist es die Bildung der stark emporgezogenen Augenbrauenbogen, die sich bei unserer Statuette wie bei der unbärtigen Büste merkwürdig gleichartig wiederholt. Ferner möchte ich auf die ganz verwandte Zeichnung der etwas abstehenden Ohren hinweisen; endlich aber scheint mir von besonderer Wichtigkeit die in verschiedenen Einzelheiten auffällig übereinstimmende Bildung des Haares des Adam und der bärtigen Büste zu sein. Man beachte z. B. die Ähnlichkeit der spiralförmigen Locken am Kopf- und Barthaar dort wie hier und weiterhin die Gleichartigkeit der Schambehaarung der Statuette einerseits sowie der in der Mitte am Kinn befindlichen Bartpartie der Büste anderseits. Beide Male sehen wir hier die Haare nach demselben Schema in ganz konventioneller Weise fast symmetrisch um eine senkrechte Achse geordnet; eine Erscheinung, die wohl kaum auf bloßem Zufall beruhen, vielmehr in Verbindung mit allen übrigen Beobachtungen zu dem Schluß berechtigen dürfte, daß diese drei Werke zusammengehören, ja daß sie höchstwahrscheinlich sogar von derselben Hand gefertigt sein werden.

Wenn ich dabei zuerst wieder an Hagenauer als ihren Urheber denke, so veranlassen mich auch hierzu verschiedene Gründe. Wie vortrefflich passen z. B. die Worte, mit denen Habich die Kunst des Straßburger Meisters als Konterfetters charakterisiert, auch auf unsere Statuette! Ist es nicht, als ob er diese vor sich hätte, wenn er von der „Sauberkeit und Exaktheit" seiner Arbeiten spricht, des Künstlers „manuelles Geschick" und „technische Fertigkeit" rühmt, seine „äußere Eleganz" und „subtile Mache" betont, aber auch „etwas abgezirkelt Peinliches" seinen Werken zum Vorwurf macht? Wahrlich, man könnte den Stil- und Kunstcharakter der Statuette kaum besser kennzeichnen als mit solchen und ähnlichen Worten, die mit geringer, sinngemäßer Änderung auch für die beiden Büsten Gültigkeit haben. Will man sich sodann auch hier wiederum Einzelheiten zuwenden, so wird man z. B. nicht nur in der Bildung der Locken, sondern auch in der Zeichnung der Ohren manches Verwandte zwischen diesen drei Rundwerken und den Bildnissen auf Hagenauers Medaillen und Buchsmodellen finden können. Zum Beweise dessen möge es genügen, aus der verhältnismäßig großen Zahl von Beispielen, wie sie die Abbildungen zu Habichs Aufsatz darbieten, nur einige auszuwählen und für die Locken u. a. auf ein Buchsmodell im Münchener Münzkabinett (Habich a. a. O. Taf. E Nr. 3) sowie auf das des Mathäus Metzger im Berliner Kabinett (Habich, S. 189, Abb. 61), bezüglich der Ohren aber vor allem auf die beiden schönen Buchsmodelle im Herzogl. Museum zu Braunschweig (Habich Taf. E, Nr. 5, 6) hinzuweisen.

Mag auch die Ausführung der Modelle naturgemäß minutiöser und zierlicher erscheinen, so wird man doch die fast identische Zeichnung der Locken und Ohren hier wie dort ohne weiteres zugestehen müssen.
Endlich sei noch ein Punkt berührt, der im Zusammenhang des Ganzen nicht unerwähnt bleiben darf. Dem Werke Hagenauers, soweit es seine Medaillen und Medaillenmodelle umfaßt, wird u. a. auch ein im Berliner Münzkabinett aufbewahrtes Holzmodell zugerechnet, auf dem eine Allegorie der Liberalitas unter der Gestalt eines vollbärtigen Mannes dargestellt ist, der, nur mit einer griechischen Chlamys bekleidet, auf der Weltkugel steht, indem er das linke Bein auf einen Geldsack mit herausrollenden Goldstücken gesetzt hat und in den erhobenen Händen ein Henkelgefäß sowie eine Schüssel mit Speise und Trank für die Vögel hält, die ihn von allen Seiten umflattern[6]). Ohne auf die Frage des Verhältnisses dieses Holzmodells zu Hagenauers Medaille auf Raymond Fugger (Habich Taf. H, Nr. 4, 7) und deren freier Kopie in dem Nürnberger Schaustück näher einzugehen, möchte ich nur auf die Ähnlichkeit des Stellungsmotivs dieser Liberalitas mit unserer Statuette hinweisen, die selbst bei flüchtiger Betrachtung zu erkennen ist und daher im einzelnen nicht weiter verfolgt zu werden braucht. Es sei vielmehr nur bemerkt, daß dieses Holzmodell, das C. von Lange noch dem Peter Flötner zugeschrieben hatte[7]), von Habich als eine Arbeit in der „Art des Hagenauer" bezeichnet wird. Indessen sehe ich nicht ein, weshalb dieses feine und zierliche Werkchen nicht vom Meister selbst herrühren und wenn auch nicht als die Vorlage, so doch als eine Art Vorstudie für jene Medaille auf Raymond Fugger gelten könnte. Wie dem aber auch sei, seine nahe Beziehung zu Hagenauer dürfte außer Zweifel stehen. Mehr aber möchte ich auch von unserer Statuette nicht behaupten; denn so lange wir kein Rundbildwerk als eine eigenhändige und sichere Arbeit des Bildschnitzers Friedrich Hagenauer kennen, wird man meines Erachtens besser tun, die endgültige Entscheidung über den Schöpfer dieser reizvollen Braunschweiger Statuette hinauszuschieben und sie vorläufig nur als eine Arbeit in der „Art Hagenauers" zu bezeichnen, falls man nicht ein „vielleicht von H." vorziehen sollte.

Eine noch größere Zurückhaltung bezüglich ihres Urhebers muß ich mir bei einer andern Statuette des Herzogl. Museums auferlegen, die wegen ihres, in mehrfacher Hinsicht eigenartigen Charakters besondere Beachtung verdient. Es ist die 0,230 hohe Buchsstatuette eines David, der auf einer achteckigen, flachen, schwach profilierten Fußplatte steht[8]) und langsam vorwärtsschreitend dargestellt

[6]) Abbildung bei Habich a. a. O. Abb. 78.
[7]) Peter Flötner 1897, S. 108 f.
[8]) Die Fußplatte, deren hintere Hälfte abgebrochen ist, ist auf eine flache profilierte Eichenholzplatte aufgeleimt. Die Statuette war oberhalb der Füsse abgebrochen und ist hier geleimt. Dasselbe ist der Fall bei dem rechten Arm, der unmittelbar unter der Schulter und beim linken Arm, der oberhalb des Handgelenks abgebrochen war. Auch die Hand mit dem Haarschopf Goliaths ist angeleimt. Alle diese Teile sind aber alt und ursprünglich. — Die Statuette wird im alten Inventar F Nr. 663, S. 110 angeführt.

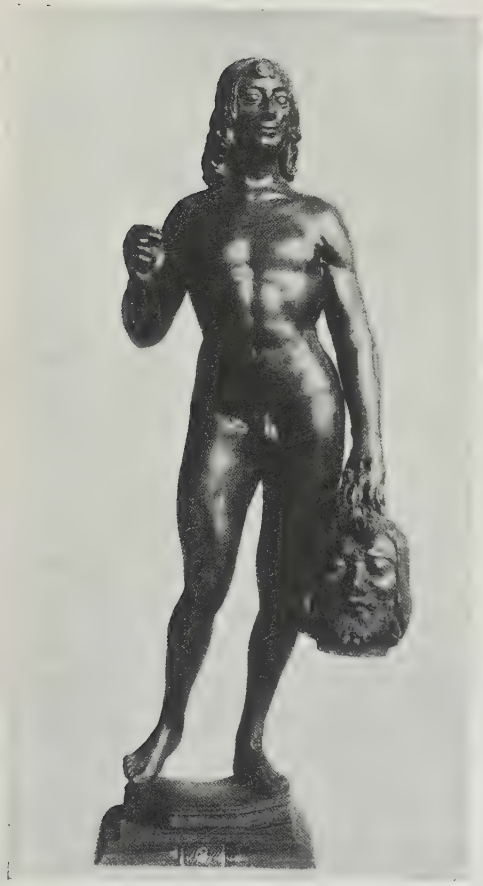


Abb. 3. Statuette des David. Braunschweig, Herzogl. Museum.

Abb. 4. Davidstatuette. Rückseite.

ist, wobei er in der gesenkten Linken das am Haarschopf gefaßte Haupt Goliaths trägt, während die halb erhobene Rechte vermutlich ein Kurzschwert hielt (Abb. 3 u. 4). Wie in der straff aufgerichteten Haltung des jugendlichen Helden der ganze triumphierende Siegerstolz vortrefflich zum Ausdruck kommt und schon hierdurch die Figur in eine, die Wirklichkeit überragende, höhere Sphäre gehoben erscheint, so spricht sich auch in ihrer Formengebung ein offenkundiges Streben nach einer Idealisierung der menschlichen Gestalt aus. Der Körper dieses David erscheint auf den ersten Blick, hauptsächlich wohl infolge der etwas langen Extremitäten, schlank; der Rumpf hingegen mit den geraden Schultern und der breiten Brust macht eher einen kräftigen Eindruck, und im merkwürdigen Gegensatz hierzu steht dann wieder die stark eingezogene Taille sowie die

weiche, durch reichlichen Fettansatz entstandene Bildung gewisser Teile, wie der Oberschenkel, der ausgebogenen linken Hüfte und des vortrefflich modellierten Rückens mit seinen vielen, scharf betonten Hautfalten. Auf diese Weise ist ein eigenartiger, gewissermassen auf eine Ausgleichung und Verschmelzung entgegengesetzter Formen hinzielender Schönheitskanon entstanden, den wir in gewissem Sinne als den des Künstlers überhaupt werden ansprechen dürfen.

Freilich scheint dieser Kanon nicht ganz sein geistiges Eigentum gewesen zu sein. Denn dazu zeigt die Figur doch eine allzu starke Anlehnung an ältere Vorbilder, insbesondere an Werke der Antike, eine Anlehnung, die sich nicht allein in den Stellungs- und Bewegungsmotiven, sondern auch in der Behandlung der Körperformen wie in der Bildung des Haares geltend macht. Vor allem scheint es die griechische Skulptur des 5. Jahrhunderts und innerhalb derselben die rhythmisch bewegte und mannigfach variierte Freifigur in ihrer allmählichen Entwicklung gewesen zu sein, die hier als Muster und Vorbild gedient hat. Beispiele hierfür sind in großer Zahl vorhanden; es wird daher genügen, nur auf einige Werke hinzuweisen, wie z. B. die Jünglingsstatue der Villa Albani von der Hand des Stephanos[9]), gewisse Apollostatuen im Typus der Kasseler Marmorkopie[10]) sowie Polyklets Doryphoros und andere, unter seinem Einfluß entstandene Schöpfungen[11]), um die Abhängigkeit unserer Statuette von solchen und ähnlichen Werken leicht zu erkennen. Ist es doch nicht allein die Stellung der Füße, besonders bei den letztgenannten Werken, in denen die Versuche, aus der ruhig dastehenden Gestalt eine bewegtere und schreitende zu schaffen, gewissermaßen zum Abschluß gekommen sind, sondern auch die Haltung und Bewegung der Arme, sowie die ganze rhythmische Gliederung, die hier wie dort außerordentlich ähnlich ist. Dazu kommt, daß auch in der Körperbildung, so vor allem in dem gleichmäßig kräftig durchgebildeten Rumpf mit den geraden Schultern eine große Übereinstimmung besteht, wenn auch der fast quadratische Umriß des Rumpfes, wie ihn jene antiken Statuen zeigen, an unserer Statuette wegen der erwähnten starken Einschnürung der Taille weniger in Erscheinung tritt. Endlich scheint mir auch die Behandlung des in der Mitte gescheitelten und zunächst in feinen parallelen Strichelungen wiedergegebenen, dann aber in langen Locken auf die Schultern und in den Nacken fallenden Haares mit der charakteristischen Stirnlocke auf antiken Einfluß zurückzugehen, da sich fast dieselbe Haartracht, vielleicht nicht ganz so auffallend, z. B. auch bei der bekannten Capitolinischen Bronzefigur des Dornausziehers findet, wie das die Vorderansicht des Kopfes dieser Figur bei Seemann a. a. O. S. 235, Nr. 4 besonders deutlich veranschaulicht. Aus alledem ergibt sich meines Erachtens mit Gewißheit, daß die Statuette in der Tat aufs stärkste durch die antike Kunst in geistiger wie formaler Hinsicht beeinflußt ist. Damit dürfte aber zugleich ein Hinweis auf ihren Ursprung gegeben sein. Die Statuette kann nämlich nur ein italienischer Künstler geschaffen haben, da

[9]) U. a. abgebildet in Seemanns Kunstgeschichte in Bildern I Das Altertum 8./9. Heft (233,7).
[10]) Ebenda S. 234.
[11]) Ebenda S. 257 ff.

sie nach Stil und Auffassung der italienischen Renaissancekunst so nahe steht, daß jede andere Herkunft so gut wie ausgeschlossen erscheint. Die italienische Plastik der Renaissance — und bis zu einem gewissen Grade auch die Malerei, auf deren Rechnung vielleicht noch mehr als auf die der Plastik der „weichmalerische" Gesamtcharakter der Statuette zu setzen ist — bietet ja auch schon bei flüchtigem Umblick Beispiele genug, die so viele und mannigfache Beziehungen zu unserer Statuette enthalten, daß sich dieselben nur durch einen gemeinsamen Ursprung aller dieser Werke erklären lassen. Wenn wir z. B. Andrea Sansovinos Christus aus der Taufe im Baptisterium zu Florenz[12]) oder die Adamstatue Bandinellis vom Hauptaltar des dortigen Domes (jetzt im Bargello[13]) oder des Veronesen A. Rizzo Adam an der Torricella des Dogenpalastes[14]) oder endlich die beiden prächtigen Wappenhalter T. Lombardis im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin[15]) betrachten: überall begegnen uns, sei es in der allgemeinen Auffassung und stilistischen Behandlung oder in bestimmten Einzelheiten, wie in der rhythmischen Gliederung, der Stellung der Füsse, der Haltung und Bewegung der Arme usw., zahlreiche, mehr oder minder nahe Berührungspunkte mit unserer Statuette. Es ist durchaus derselbe Geist, dasselbe Stilgefühl und dieselbe Formenanschauung, die aus allen diesen Werken zu uns sprechen. Und gewiß irren wir nicht, wenn wir die Statuette auch zeitlich jenen genannten Arbeiten der Großplastik nahe bringen und uns ihre Entstehung etwa zu Beginn der Hochrenaissance, also im Anfange des 16. Jahrhunderts denken.

Die Frage nach dem Orte ihrer Entstehung wie nach dem Künstler vermag ich freilich nicht mit Sicherheit zu beantworten. Ich möchte es daher auch ungewiß lassen, ob der Schöpfer dieser eigenartigen Statuette etwa im Kreise jener florentiner Bildhauer oder vielmehr in einer der vielen oberitalienischen Schulen, vielleicht der zu Venedig oder Padua, an die man wohl zunächst denken möchte, zu suchen sein wird[16]). Jedenfalls dürfte diese Frage schon deshalb nicht leicht zu entscheiden sein, weil bei der bekannten Vorliebe der italienischen Renaissance für die Bronze als Material der Kleinplastik, italienische Kleinbildwerke in Holz und ganz besonders solche, die einem bestimmten Künstler zugeschrieben werden können, meines Wissens selten sind[17]). Zu den wenigen Künstlern, die derartige Werke geschaffen haben, gehört der Paduaner Goldschmied Francesco da Sant' Agata, von dessen Hand bekanntlich die beiden Buchsstatuetten eines Herkules in der Wallace-Collection zu London und eines Sebastian im Kaiser Friedrich-

[12]) Abgebild. u. a. bei W. Bode, Denkmäler d. Renaissanceskulptur Toskanas. Taf. 536.

[13]) Abgeb. u. a. bei Marcel Reymond, La sculpture florentine. Le XVI siècle, p. 125.

[14]) Abgeb. u. a. bei G. Pauli, Venedig (1898) Fig. 56.

[15]) Abgeb. u. a. Das Kaiser Friedrich Museum. Amtliche illustr. Ausgabe. 2. Aufl., S. 44/45.

[16]) Wie ich durch G. Habich erfahre, hat auch W. von Bode vor einiger Zeit die Statuette (auf Grund einer Photographie) für eine oberitalienische und zwar für eine venezianische Arbeit erklärt, ohne sie indessen einem bestimmten Meister zuweisen zu können.

[17]) In Lepkes Auktionskatalog des Nachlasses A. von Beckerath-Berlin (Versteig. 23/V 1916) ist z. B. die Buchsstatuette eines heil. Sebastian abgebildet (Taf. 41, Nr. 171), von der im Text gesagt wird, daß sie wahrscheinlich das „Modell für Bronze" gewesen und vielleicht von „A. Solari" gearbeitet sei.

Museum zu Berlin herrühren[18]). W. von Bode hat zuerst die Kunst dieses interessanten Kleinmeisters der Renaissance eingehend und treffend charakterisiert und wenn auch diese Charakteristik manches enthält, was fast mit den gleichen Worten auch von unserer Statuette gesagt werden könnte, scheue ich mich doch, weitere Folgerungen hieraus zu ziehen und das Braunschweiger Werkchen nunmehr ebenfalls jenem Meister zuzuschreiben, zumal schon seine fast monumental wirkende Ruhe mit des letzteren lebhaft, ja dramatisch bewegten Gestalten nur schwer in Einklang zu bringen ist. Wohl aber möchte ich vermuten, daß die Statuette der Richtung jenes Künstlers sowie der Schule von Padua, wo ja gerade die Holzplastik sich großer Beliebtheit erfreute, nahestehe; ebenso wie ich es für wahrscheinlich halte, daß sie, ähnlich wie jene beiden Buchsstatuetten Francescos, ursprünglich als Modell für den Guß in Bronze bestimmt gewesen sei, obwohl es bisher noch nicht gelungen ist, eine Bronzewiederholung derselben nachzuweisen.

[18]) Beide abgebildet im Text zum II. Band von Bodes Bronzestatuetten S. 40/41. Zweifelhaft ist die Zuweisung des feinen Johannisköpfchens bei von Schlosser, Werke der Kleinplastik II, Taf. an Francesco.

BALTH. NEUMANNS ANTEIL AN KIRCHE UND KLOSTER SCHÖNTAL

VON HANS KLAIBER.

Das in einem anmutigen Winkel des stillen Jagsttals gelegene ehemalige Zisterzienserkloster Schöntal trägt seinen Namen nicht umsonst. Landschaftliche und künstlerische Schönheit bietet es dem Besucher, der zu seiner Weltabgeschiedenheit vordringt und es hat auch in der kunstgeschichtlichen Literatur um seiner Beziehungen zu Balth. Neumanns Kunst willen einen guten Klang. Die älteren Monographien[1]) konnten freilich infolge mangelhafter Kenntnis und ungenauer Benutzung der archivalischen Quellen keine zuverlässige Baugeschichte von Kirche und Kloster liefern. Nachdem nun das urkundliche Material, das sich aus dem Klosterarchiv erhalten hat und in verschiedenen Orten zerstreut ist, auf baugeschichtliche Notizen hin durchgesehen ist, ist es möglich, an diese Arbeit zu gehen. Leider fanden sich unter jenen Beständen keinerlei Zeichnungen und Baupläne mehr vor, sie scheinen als Makulatur vernichtet worden zu sein. Ebensowenig konnte bisher unter den bekannten Sammlungen fränkischer Architekturpläne der Barockzeit, wie der Sammlung Eckert im fränkischen Luitpoldmuseum zu Würzburg oder der ehemaligen Sammlung Dros (Katalog der Auktion Helbing vom 15. Februar 1912) auf Schöntal bezügliche Risse festgestellt werden. In seiner Schrift „Die Lieb zur Zierd des Hauses Gottes" usw. nennt Neumann unter den zwischen 1729 und 1746 geweihten Kirchen im Würzburger Bistum auch die zu Schöntal. Auf Grund dieser Notiz schrieb Paulus in der zitierten Monographie, für sämtliche Bauten des Abtes Benedikt Knittel (1683—1732) habe Neumann die Pläne entworfen, eine summarische Behauptung, für die die Nachrichten der Klosterchronisten keinerlei Anhalt geben. In seiner Neumannmonographie nahm sie denn auch Keller mit einigem Vorbehalt auf. Aus chronologischen Gründen hält er es für unmöglich, daß die Pläne für Konventsgebäude und Kirche auf Neumann zurückgehen, findet auch im Innern der Kirche manches für dessen Kunst fremdartig, schreibt ihm aber um so sicherer die Gestaltung der Fassade zu und vermutet seine Mitwirkung auch bei der neuen Abtei mit ihrem monumentalen Treppenhaus. Den Hergang seiner Berufung denkt er sich so, daß nach dem Tod der beiden ersten Kirchenbaumeister eine längere Stockung eingetreten sei. Man habe sich mit einem um 1710 vollendeten Rohbau unter einem Notdach beholfen, bis nach

---

[1]) Kröll, Die Zisterzienserabtei Schöntal in Württemberg. 1877. — Bossert, Paulus und Schmid, Schöntal. 1884. — Das Material für die Baugeschichte enthalten meine „Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Schöntal", Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. XXII. Der Kunstatlas des württ. Denkmälerwerkes von Paulus und Gradmann bietet zahlreiche photographische und zeichnerische Ansichten aus Schöntal.

langen Jahren unter Neumann dann der eigentliche künstlerische Ausbau des Aeußeren, besonders der Schauseite, wie des Innern stattgefunden hätte. Diese Ansicht wird jedoch durch die chronostichischen Inschriften und Bauakten widerlegt, die uns über den Werdegang des Baues von Jahr zu Jahr auf dem laufenden halten. Es soll daher zunächst ein kurzer Abriß der Entstehung der Klostergebäude und Kirche gegeben und dann die Frage nach den Beziehungen zu Neumanns Kunst zuerst für die Kirche, dann für das Abteigebäude erörtert werden.

Der Bau des Klosters und der Kirche vollzog sich, wenn wir uns zunächst an die durch chronostichische Bauinschriften bestätigten Angaben der Bauakten halten, in folgender Weise. Am 16. Dezember 1700 wurde mit dem churfürstlich-mainzischen und fürstlich bambergischen Hofbaumeister Joh. Leonh. Dientzenhofer ein Kontrakt über die Erstellung der Klausurgebäude abgeschlossen. Nach einer Notiz in den Bamberger Residenzbauakten vom 12. September 1698 befand er sich damals schon in Schöntal, vielleicht zum Zweck einer Vorberatung über die Baupläne des Abtes. Es handelt sich dabei um den das Dormitorium enthaltenden, an das südliche Querschiff der Kirche anstoßenden Konventsflügel vom Krankenhaus bis zur Stiege und von da bis zur Kirche, den Mittelbau mit dem Refektorium und um die an die Westfront der Kirche gegen Süden anstoßende Abtei. In der Nordhälfte des Konvents sollten sich Sakristei und Kapitelsaal, im Erdgeschoß des Mitteltrakts das Refektorium befinden. Auch sollte Dientzenhofer einen vollständigen Grund- und Aufriß des ganzen Klosters verfertigen. Man begann noch im Herbst 1701 mit dem Neubau des Konvents und zwar von Süden her mit dem westöstlich laufenden Krankenhausflügel. Die Oberinspektion hatte Dientzenhofer, die örtliche Bauführung sein Palier Jakob Ströhlin, der jedoch gleichzeitig andere Hoch- und Tiefbauarbeiten, wie die Errichtung des Waschhauses, neuer Gartenmauern, eines Turmes, Anlage einer Dohle u. a. auszuführen hatte. So dauerte der erste Bauabschnitt bis 1706; damals wurde die Nordhälfte des alten Dormitoriums samt Kapitelsaal und Sakristei abgebrochen und das neue Gebäude bis zur Kirche fortgeführt, indessen der Konvent zeitweilig in die 1585 errichtete Abtei übersiedelte. Im folgenden Frühjahr kam ein neuer Kontrakt über Mittelbau und Abtei zustande; letztere sollte drei Pavillons mit Pilasterschmuck und eine Hauptstiege mit 124 Balustern bekommen, die als dreistöckige hohle, steinerne Spindel beschrieben wird, dazu eine Schneckenstiege. Für Saal, Speisezimmer und vier weitere Räume war Stukkatur, sonst einfache Gipserarbeit vorgesehen. Aber dieser Akkord kam vorerst nicht zur Ausführung. Denn schon vier Wochen später, am 2. April 1707, wurde ein dritter Kontrakt über die Kirche geschlossen. Zunächst plante man nur einen Neubau des Langhauses, das nicht im richtigen Verhältnis zum Chor zu stehen und des Klosters unwürdig zu sein schien. Kreuz und Chor sollten stehen bleiben — sie dienten bis 1717 zur Abhaltung des Gottesdienstes — und dann durch Anbringung neuer Gesimse, Wölbung und Stukkaturverkleidung dem barocken Langhaus assimiliert werden. Allein noch im selben Jahre starb Dientzenhofer und in seinen Kontrakt trat sein bisheriger Palier ein mit der Verpflichtung, nach dem vom Abt gutgeheißenen Plan des Vorgängers

den Kirchenbau nebst der Aufsicht über alle sonstigen Klosterbauten zu übernehmen. Dientzenhofers Witwe erklärte sich damit einverstanden und lieferte ihrem Schwager die auf Schöntal bezüglichen Pläne ihres Mannes aus. Nun ging man sofort an den Abbruch des alten Schiffes und begann mit dem neuen von Westen, der Turmfassade, her. Anfang 1710 übernahm der bekannte Würzburger Baumeister Joseph Greising die Zimmerarbeit in den Kirchtürmen, wobei er sich bei der Kostenerörterung darauf beruft, er habe für den Universitätskirchturm in Würzburg allein 600 fl. bekommen. Da nun auch Ströhlin starb, übernahm Bernhard Schießer von Waldsassen die Bauleitung; er war seit 1690 mit der Witwe des Georg Dientzenhofer verheiratet und bezeichnet sich gleichfalls als Schwager des Verstorbenen. Im Jahre 1710 war man schon am Dachgesims der Westfront angelangt, zwei Jahre später konnten die Kuppeln auf die Türme und das Dach auf das Langhaus gesetzt werden; von 1713/14 an beginnt die plastische Ausschmückung der Fassade durch die Bildhauer Sommer von Künzelsau und Knittel von Lauda sowie die Dekoration des Innern. Die Stukkatur erhält der in Großkomburg ansässige Joh. Bauer aus Heidingsfeld bei Würzburg, während in die Ausmalung die Meister Hoffmann von Adolzheim und Talwitzer von Weikersheim und der Italiener Ferrantini sich teilten. Kleinere Stukkaturaufträge über den Beichtstühlen, an Säulen und Pilastern und über den Bronzestatuen bekamen die Meister Weinmann von Ellwangen und Fr. Quadri. So wurde das Langhaus 1716 fertig und konnte im Frühjahr darauf eingeweiht werden. Nun dachte man zunächst daran, mit der an die Kirche südlich stoßenden Abtei zu beginnen, stand aber wieder davon ab, um an den Chor zu gehen, der gegen Osten verlängert und dem Geschmack der Zeit entsprechend verändert werden sollte. Auch diese Arbeit unterbrach man 1720, um die Vollendung der schon 1716 begonnenen Kreuzkapelle auf dem Berg über dem Kloster ernstlich zu betreiben. Endlich 1721 entschloß man sich zu einem durchgreifenden Neubau der Ostpartie, die durch eine eingezogene Wand vom neuen, nunmehr für den Kultus benützbaren Langhaus abgeschlossen wurde, und brach die im Querschiff befindlichen Kapellen ab. Schießer vollführte in den folgenden Jahren den Außenbau des Ostteils, so daß seit 1724 die Ausschmükkung des Innern in Angriff genommen werden konnte. Die Stukkatur erhielt wiederum Bauer, die große Malerei Columba, der Schöpfer der Fresken im Dom zu Fulda, kleinere J. B. Ferrantini. Zum Abschluß des Baues ereignet sich aber noch ein Unfall. Als man die Kuppel auf die Vierung setzte, erwies sie sich als zu schwer, mußte abgetragen, mit um die Hälfte verringerter Last neu aufgeführt und die steinerne Laterne durch eine hölzerne ersetzt werden, was die Kosten beträchtlich erhöhte. Damit war das Bauwesen beendigt, die Arbeiten an der inneren Ausstattung zogen sich noch mehrere Jahre hin, die plastische und malerische Dekoration, die Verfertigung von Altären und Statuen, die Anfertigung des Chorgitters mit seinem „Laub- und Flammenwerk“, dessen Mittelstück der Rothenburger Bennhold, die Seitenteile J. F. Scheerer aus Ungarn lieferte. Am 7. Oktober 1736 fand die bischöfliche Einweihung der Klosterkirche statt und nun ging es alsbald an die Vollendung der Klausurgebäude, die durch den langwierigen

Kirchenbau in den Hintergrund gedrängt worden waren. Zunächst wurde der das Refektorium enthaltende Mittelbau abgebrochen und im Mai 1737 die Fundamente zum neuen gelegt, wobei ein einheimischer Meister, Christian Flur von Berlichingen, nicht als planschöpfender Architekt, sondern als Bauführer und -unternehmer fungierte. Dann kam die Abtei, der letzte noch fehlende Teil der Klausur, an der man schon zweimal, vor dem Kirchenbau und nach Fertigstellung des Konvents, angefangen hatte, an die Reihe. Vorläufig erstellte man die an die Kirche stoßende Hälfte bis zum mittleren Pavillon. Während man sich in Konvent und Mittelbau auf schlichte Quadratur oder Rahmenprofilierung in Gipserarbeit begnügt hatte, wurden zur Ausschmückung der für die Wohnung des Abtes, für die Beherbergung des Kaisheimer Abtes bei seinen Visitationsbesuchen und als Saal bestimmten Räume die Bamberger Stukkateure Wünsch, Appelt und Zieler berufen. Nebenher gingen kleinere Arbeiten an der Kirche und deren Ausstattung sowie an den Ökonomiegebäuden wie den verschiedenen Stallungen usw. her. Dies und die Kriegszeiten waren schuldig, daß sich die Sache hinauszog. Erst 1749 wird das Portal zur prächtigen neuen Abteistiege vom Mergentheimer Bildhauer Grimbach gefaßt, in den beiden nächsten Jahren der letzte, südliche Pavillon unter Dach gebracht. Die Ausschmückung des großen Saales darin übernahm der Stukkateur Störzhöfer von Hammelburg und der bekannte Maler Franz Asam in München, die Schreiner- und Schlosserarbeiten zogen sich noch einige Jahre hin, bis dann 1766 das schmiedeeiserne Gitter vor dem Eingang zur Abtswohnung den Beschluß der urkundlich überlieferten Aufträge machte.

Wenn wir uns an die reichlich fließenden Baunachrichten, wie sie hier kurz zusammengezogen sind, halten, so läßt sich daraus für einen Anteil Balth. Neumanns an Kirchen- und Klosterbau nichts entnehmen. Trotzdem hat man aus direkten und indirekten Anzeichen auf seine Urheberschaft geschlossen und es fragt sich nur, seit wann, wie lange und inwieweit er tatsächlich am Schöntaler Bauwesen beteiligt war. In seiner genannten Schrift zählt Neumann selbst die Klosterkirche in Schöntal unter den Bauten auf, die unter der Regierung seines Herrn entstanden sind. Ist man auch längst davon abgekommen, diese alle auf ihn zurückzuführen, so darf man doch annehmen, daß er irgendwie mit ihnen zusammenhängt. In der Tat bestehen auch enge Beziehungen zwischen Schöntal und Neumanns späteren Werken. Die Fassade kehrt ganz ähnlich in Gößweinstein (begonnen 1730) und Münsterschwarzach (begonnen 1727) wieder, das Wölbungsproblem deutet gleichfalls auf spätere Lösungen wie hauptsächlich in der Neresheimer Klosterkirche voraus, der Hochaltar hat seinen nächsten Verwandten in der Würzburger Dominikanerkirche, die Abteistiege ebenso in der Treppenanlage in Oberzell. Dazu kommt, daß wir Neumann auch anderwärts als Nachfolger in Dientzenhofers Stelle eintreten sehen, z. B. im Kloster Ebrach seit 1716 und daß die Abtei, wie eine Vergleichung des Kontrakts mit dem Baubestand ergibt, mindestens nicht genau nach Dientzenhofers Plan ausgeführt wurde. Auch ist es wenig wahrscheinlich, daß von diesem bereits Spezialentwürfe für die Abtei vorlagen und daß man bei dem großen zeitlichen Abstand zwischen Entstehung und Ausführung des Projekts seinen Entwurf unverändert zugrunde legte. Be-

trachten wir nun der Reihe nach Grundriß, Aufbau, Fassade und Innendekoration der Klosterkirche nach Baugeschichte und stilistischem Zusammenhang mit der zeitgenössischen Architektur.

Der Grundriß (Abb. 1) zeigt einen Längsbau mit zwei Westtürmen, östlichem Querhaus und flachem Chorschluß, ein Schema, das ohne weiteres auf mittelalterliche Herkunft deutet und in der Osthälfte von barocken Überlieferungen durchaus abweicht. Diesen Eindruck bestätigt die Baugeschichte als richtig. Blieb doch bis zur Fertigstellung des Langhauses das Kreuz samt Chor stehen und es ist auch in den Kontrakten und Voranschlägen stets davon die Rede, daß das Mauerwerk am Kreuz und Chor stehen bleiben solle. Abbildungen der früheren

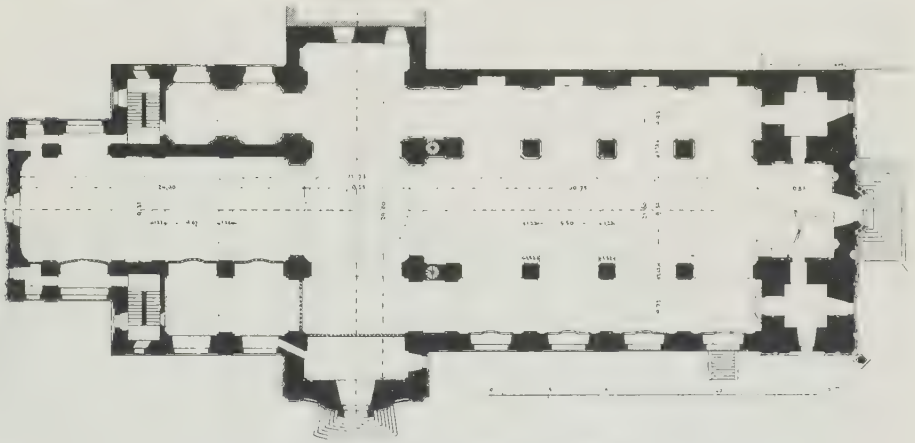


Abb. 1. Grundriß der Klosterkirche in Schöntal.
Aus Paulus und Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.

Klosterkirche lassen ein unscheinbares, niederes, romanisches Langhaus erkennen, dessen durchgreifende Umgestaltung im Sinn der Spätgotik infolge des Bauernkriegs nicht zum Abschluß gekommen zu sein scheint. An Türmen besaß sie, den Vorschriften des Zisterzienserordens gemäß, nur einen Dachreiter über dem Kreuz; die Barockzeit hielt sich nicht mehr an die alten Regeln der Einfachheit gebunden und hätte ein turmloses Münster kaum mit ihrem Sinn für Großartigkeit und Repräsentation vereinbaren können: so fügte sie dem Langhaus zwei Fassadentürme auf der Westseite an. Stattlicher erhebt sich auf den in Kupfer gestochenen Klosteransichten der östliche Teil der alten Kirche, das Langhaus beträchtlich überragend. In einer Beschreibung vom Jahr 1661 heißt er hoch, mit prächtigen Gewölben versehen und in der Ostwand von einem riesigen (Maßwerk-)Fenster durchbrochen. Das Querhaus besaß gegen Osten Kapellen, die ursprünglich für die Bußübungen der Mönche bestimmt waren. Die Räume über ihnen waren wie auch anderwärts teilweise als Paramentenkammer eingerichtet. Auf der Südseite führte eine 1519 erbaute Wendelstiege zur Orgelempore hinauf. Sie

wurde beim Neubau übernommen, wie denn überhaupt auf dieser Seite die alten Teile am stärksten wieder benützt zu sein scheinen. Im übrigen ging man über den ursprünglichen Plan einer bloßen „Verzopfung" des Ostteils hinaus und gestaltete ihn dem Langschiff entsprechend, wobei man durch Benützung des alten Mauerwerks und Fundaments immer noch Ersparnisse zu machen glaubte. Dabei scheint man nicht genügend bedacht zu haben, daß die alte Vierung nach Fundament und Mauerwerk nicht darauf angelegt war, eine schwerlastende Kuppel zu tragen, so daß die bereits aufgesetzte Steinkuppel unter beträchtlichem Aufwand durch eine leichtere mit hölzerner Laterne ersetzt werden mußte[2]). Wie das Langhaus durch die Türme, so wurde indessen auch die Osthälfte im Grundriß modifiziert und bereichert. Einmal wurde dem alten Chor ein schmaleres Stück gegen Osten vorgelegt — mit diesem begann der Neubau der Ostpartie im Jahre 1721 — und zu diesem Zweck der dort befindliche Friedhof verlegt. Ferner wurde nach einer in der Barockbaukunst beliebten, in Klosterkirchen häufigen Übung der Chor durch Fortführung der Schiffsteilung in einen Mittelgang und zwei begleitende Seitenhallen zerlegt. So entsteht wenigstens für den Grundriß ein gewisser Anklang an das romanische Schema des von flachen Nebenchören begleiteten Hauptchors. Jedoch ist er weder beabsichtigt — das Außenbild wirkt ganz anders — noch baugeschichtlich begründet. Denn das eingezogene Chorstück ist ja neu hinzugekommen und die Seitenhallen nehmen auf das barocke Langhaus Bezug, das in Dimensionen und Grundriß vom alten unabhängig ist. So gehört also der Grundriß des Langhauses mit den Fassadentürmen, die Fortsetzung der Seitenschiffe in den Chornebenhallen und die Verlängerung des Chors um ein schmales Oststück dem 18. Jahrhundert an, während der Grundriß und teilweise das Mauerwerk des Kreuzes mit seinem aus dem Vierungsquadrat gewonnenen Querschiff und der flache Ostabschluß von der alten Kirche übernommen wurden. So erklärt es sich, daß der Grundriß eine für die Barockzeit merkwürdige Strenge zeigt und zu den Problemen, die in der gleichzeitigen Architektur behandelt werden, keine Stellung nimmt. Und deshalb kann auch lediglich vom Grundriß aus kein Schulzusammenhang erschlossen oder die Art eines bestimmten Meisters erkannt werden.

Merkwürdigerweise folgt auch der Aufbau (vgl. Abb. 2), einem Schema, das der Spätgotik geläufiger ist als dem Barock. Es ist eine reine Hallenkirche ohne Aufteilung der Abseiten in Emporen. Die Anregung dürfte der Umbau der im benachbarten Oberamt Hall gelegenen Stiftskirche in Großkomburg[3]) gegeben haben. Dort wurde in den Jahren 1707—15 wahrscheinlich unter Greissings Oberleitung die romanische flachgedeckte Pfeilerbasilika in eine kreuzgewölbte Hallenkirche unter weitgehender Verwendung der alten Mauern umgestaltet. Möglich, daß hier eben diese Wiederverwertung des früheren Baubestandes bei der Wahl des Raumschemas mitsprach. Abt Knittel, der zum

[2]) Unter den verschiedenen Versionen der Chronisten über den Bauunfall ist dies die glaubhafteste, die auch durch den jetzigen Baubestand bestätigt wird.

[3]) In den „Kunstdenkmälern des Oberamts Hall" hat Gradmannn zuerst auf die Ähnlichkeit hingewiesen.

Komburger Ritterstift Beziehungen hatte, — er zelebrierte z. B. im Jahr 1686 am Nikolausfest daselbst ein Hochamt — und gleichfalls einen Kirchenbau mit Beibehaltung alter Teile plante, scheint sich für die in Komburg gewählte Lösung interessiert und seinen Baumeister auf dieses Vorbild hingewiesen zu haben. Die Vermutung wäre unsicher, wenn die Berührung zwischen den beiden Bauten nur in dem einen Punkt bestünde. Sie geht aber viel weiter: die Bauakten verraten uns, daß hier und dort dieselben Werkleute und Kunsthandwerker tätig waren und eine vergleichende Betrachtung der Innendekoration bestätigt dies, so daß auch die Raumgestaltung so gut wie sicher auf den Vorgang im Komburger Münster zurückgeführt werden kann. Freilich ist Greising nur als be-

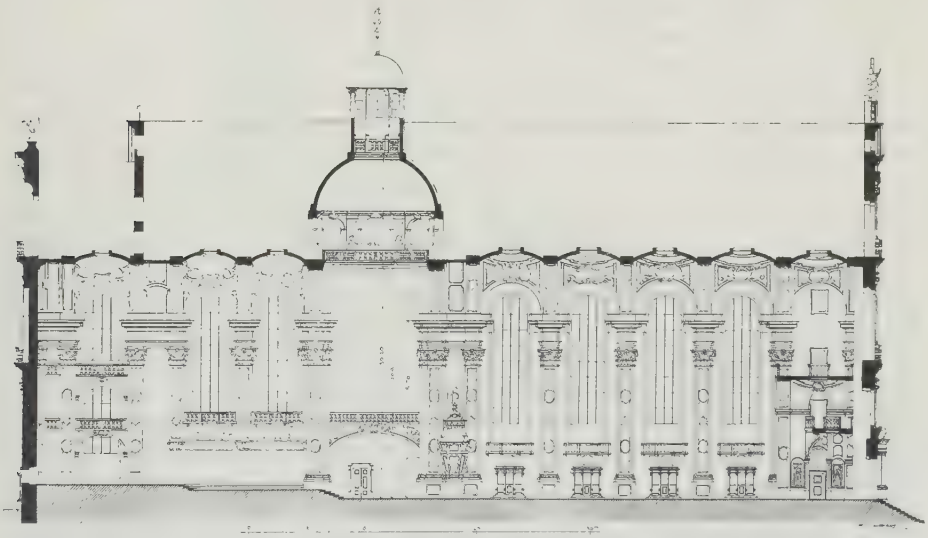


Abb. 2. Längenschnitt durch die Klosterkirche in Schöntal.
Aus Paulus und Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg

teiligter Mitunternehmer beim Komburger Kirchenbau beglaubigt, doch spricht manches dafür, daß er auch die Oberleitung führte. Die Beziehungen zur Würzburger Kunst sind nahe genug; am auffälligsten die Übereinstimmung in der Fensterbildung mit der Universitätskirche, aber auch die Elemente der Portaldekoration findet man in ähnlicher Verwendung am Klerikalseminar oder am Rückermaingebäude wieder und die auf dem Komburger Portalgiebel lagernden Figuren erinnern an Auweras Bildhauerarbeiten zur Fassadenverzierung. Würzburger Meister wurden auch für die kunstgewerbliche Ausstattung der Kirche zugezogen. Nun erscheint Greising 1710 auch in Schöntal, freilich nur als Unternehmer der Zimmermannsarbeit für die Türme; wichtiger ist, daß die gesamte Stukkatur für Schöntal mit Ausnahme einiger kleinerer Spezialaufträge einem in Komburg ansässigen, der Würzburger Schule entstammenden Meister, Johann Bauer von Heidingsfeld, übertragen wurde, der zweifellos bei der Stukkierung

der Komburger Kirche tätig gewesen war. Im Kontrakt mit Dientzenhofer war ausdrücklich die innere Stukkaturarbeit auf korinthische Manier an Pfeilern, Gesimsen, Kapitellen und Lisenen als vom Kloster zu leisten bezeichnet. Wohl wird der Riß des Baumeisters eine allgemeine Andeutung enthalten haben, wo und wie er sich die Stukkierung dachte, aber die Entwürfe, Leitung und Ausführung dieser Arbeiten war damit einem vom Kloster zu bestellenden und zu bezahlenden Stukkateur zugedacht. Dasselbe Verfahren müssen wir auch sonst vielfach voraussetzen, da ja bekanntlich die Bauwerke eines und desselben Meisters in der Stuckdekoration die allerstärksten stilistischen Unterschiede zeigen, die sich nur aus der weitgehenden Selbständigkeit der zugezogenen Dekorationskünstler erklären. Man begnügte sich nachweisbar oft damit, ihre Skizzen dem leitenden Baumeister zur Genehmigung vorlegen zu lassen.

Die Herkunft der Stukkatur in Großkomburg ist leicht zu bestimmen. Sie schließt sich stilistisch aufs engste an diejenige im Dom zu Würzburg an, die 1701—1704 von dem Italiener Pietro Magno angefertigt wurde. Man findet hier und dort dieselben Formen und Motive wieder; die derbe Bildung des vielfach umgebogenen und gerollten Akanthus, die tuchartig gefältete Kartuschenfüllung, den mit Akanthus umwickelten Wulst, die Gurten in dem rauhen „Grottenwerkstuck" die Formen der Rahmen — all das in Komburg zum Teil in derselben Zusammenstellung, teils in anderen Kombinationen wie im Würzburger Dom. Dieser Würzburg-Komburger Stil klingt nun in Bauers frühester Arbeit in Schöntal, der Sakristeistukkatur vom Jahre 1706, z. B. in den Vasenmotiven unverkennbar an. Dagegen ist die Verwandtschaft zwischen der Kirchenstukkatur in Komburg und Schöntal nicht eben schlagend. Die Dekoration des Ostteils scheidet dabei, weil erst seit 1724 entstanden, ganz aus. Denn Bauer ist nicht stillgestanden, sondern mit der Zeit gegangen. Während der Dekorationsstil des Langhauses noch im Stil der Frühzeit des 18. Jahrhunderts sich hält, herrscht im Kreuz und Chor das durch die Ornamentiker der Regence eingeführte Bandelwerk. Aber auch im Langhaus sind die Beziehungen zu Komburg und Würzburg lose. Sie würden sich u. E. zur Genüge erklären, wenn man annimmt, Dientzenhofer habe die Komburger Pläne gekannt und gewisse allgemeine Anregungen für seine Dekoration daraus entnommen, wie z. B. für die vierseitigen Pilastervorlagen an den Pfeilern und die Kapitellbildung oder die Anordnung von Ovalien in den Gurtenleibungen. Im übrigen verfuhr er in der Disposition der Ornamentik frei — der bauliche Auftrag lag auch entschieden monumentaler als in Komburg —, und ebensowenig hat sich der Urheber der Detailpläne an das ältere Vorbild gebunden, je weiter er sich seit seiner Sakristeistukkatur zeitlich von ihm entfernte.

Hat man also weder im Grundriß noch in der Innendekoration Beziehungen zu Neumanns Kunst zu entdecken vermocht, so lagen sie für das System der Fassade (Abb. 3) und Wölbung um so klarer zu Tag. Um hiefür Neumanns Tätigkeit glaubhaft zu machen, behauptet man, es sei von 1708—10 eine Art Notkirche erstellt und dann erst nach längerer Unterbrechung weitergebaut worden. Inzwischen ließ man dann jenen, für den die Zeit um 1708—10 zu früh erschien, die Bauleitung übernehmen. Indessen hat schon die kurze urkund-

liche Baugeschichte, wie sie oben gegeben ist, die Grundlosigkeit dieser Annahme bewiesen. Gerade mit der Turmfassade wurde im Jahre 1708 begonnen und trotz des Todes der zwei ersten Bauleiter rüstig weitergearbeitet, so daß 1712 schon das Langhausdach (bis zum Kreuz) und die Kuppeln der Türme fertig waren und die Steinhauerarbeit am Äußeren des Westwerks angestrichen werden konnte. Und im Jahre 1713 konnte nach den chronostichischen Inschriften schon der plastische Schmuck der Fassade hergestellt und zum Teil gleich versetzt

Abb. 3. Fassade der Klosterkirche in Schöntal mit anschließender Neuer Abtei bis zum Mittelpavillon.
Aus Paulus und Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.

werden. Gleichzeitig war der Rohbau des Langhauses soweit gefördert, daß man bereits die Fenster einsetzen und den Akkord über die Stukkierung der Gewölbe, Gurten und Pfeiler abschließen konnte. Wohl erklärt sich die lange Dauer des Kirchenbaues aus einer Bauunterbrechung, aber sie trat erst nach der Fertigstellung des Langhauses und infolge der Erbauung der Kreuzkapelle ein, das Langhaus bis zum alten Kreuz wurde in einem Zug aufgeführt und sofort im Innern benutzbar gemacht. Als Ströhlin nach Dientzenhofers Tod im Februar 1708 mit den Grabarbeiten am Westbau begann, hatte er sich laut Kontrakt an den bereits vom Abt bestätigten Riß seines Vorgängers zu halten. Das schließt natürlich nicht aus, daß er in einzelnem eigene Gedanken, wirkliche oder vermeintlichte Ver-

besserungen am Plan in Vorschlag brachte und durchsetzte, so wie wir von seinem Nachfolger Schießer ausdrücklich erfahren, daß er verschiedene im Plan nicht vorgesehene Extraarbeiten zu größerer Zier und Bequemlichkeit sowie eine Erhöhung der Türme vornahm. Dagegen geht aus den Streitigkeiten zwischen dem Kloster und Schießer wegen dessen nachträglicher Mehrforderungen hervor, daß er nach dem von seinen Vorgängern übernommenen Plan zu arbeiten hatte, ein Planwechsel also nicht eingetreten war. Wenn nun auch in der dekorativen Ausschmückung der Fassade mit Balustraden, Skulpturen u. dgl. im Laufe der Jahre noch alle möglichen Abänderungen möglich waren, so muß doch die allgemeine Anlage von Anbeginn des Baues im Jahre 1708 an festgestanden haben, nämlich die Einbeziehung der Türme in die Westfront, die Stockwerkgliederung, die Fensterachsen und Portale, das Aufsitzen der Turmoberteile, da man doch nicht planlos ins Blaue hinein darauf losbauen konnte. Die Fassade wurde also nach Leonh. Dientzenhofers Plan im Jahre 1708 begonnen und im Laufe von vier Jahren im Rohbau fertiggestellt. Wem dies zu lang dünkt, der bedenke, daß die Zahl der Arbeiter und der Arbeitstage im Vergleich zu heutigen Verhältnissen beschränkt war. Im Sommer arbeiteten zirka 12 Maurer und 8 Steinhauer, sowie einige Handlanger durchschnittlich an 5 Wochentagen, Festtage und Regentage abgerechnet. Im Winter war der Betrieb so eingeschränkt, daß man dem Baumeister gelegentlich vorwarf, er gehe Sommers seinem Privatverdienst nach und liege dann im Winter dem Kloster ob der Kost. Ist denn nun aber die Schöntaler Fassade im Rahmen der Dientzenhoferschen Kunst unterzubringen? Ihren Ausgangspunkt bildet wenigstens für den Kirchenbau die Zisterzienser Klosterkirche in Waldsassen[4]). Dort finden wir die Zweitürmefront, bei der die Türme durch entsprechende Verteilung der Öffnungen möglichst in die Fassade einbezogen werden, um sich darüber mit einem kurzen Achteck zu erheben, die Gliederung des Mittelteils durch Fensterfolgen und Pilaster wie die leichte Reliefierung des Fassadenbildes durch das wenig vortretende Mittelstück. Die Flächengliederung durch Statuennischen, die nach vorne durch Balustraden abgeschlossen sind, verwendet Georg Dientzenhofer, Leonhards Vater, an der Bamberger Jesuitenkirche und Leonhard selbst ebendort an der Michaelskirche. Auch finden wir hier die Verwendung der Turmuntergeschosse als Fassadenteile sowie die statuengeschmückte steigende Galerie auf dem Giebel; im übrigen war dort die gegebene Aufgabe eine andere als in Schöntal. Enthält so die Fassade an Formenelementen nichts, was über den Kreis der Dientzenhoferschen Kunst hinausging, so hat man auch die etwas nüchterne und trockene, mehr auf Gleichmäßigkeit als kraftvolle Wirkungen gestellte Anordnung derselben mit Recht als zu zahm für Neumannsche Art gefunden. In ihrem nicht spezifisch kirchenmäßigen, eher „palastartigen" Charakter nimmt die Fassade offenbar auf die anstoßende Schauseite der neuen Abtei Rücksicht. Diese war aber, wie später noch des näheren darzulegen ist, in den Grundzügen schon von Dientzenhofer so gedacht, wie sie sich uns heute darstellt, als ein in drei Pavillons gegliederter mächtiger Bau mit

[4]) Vgl. Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Straßburg 1902.

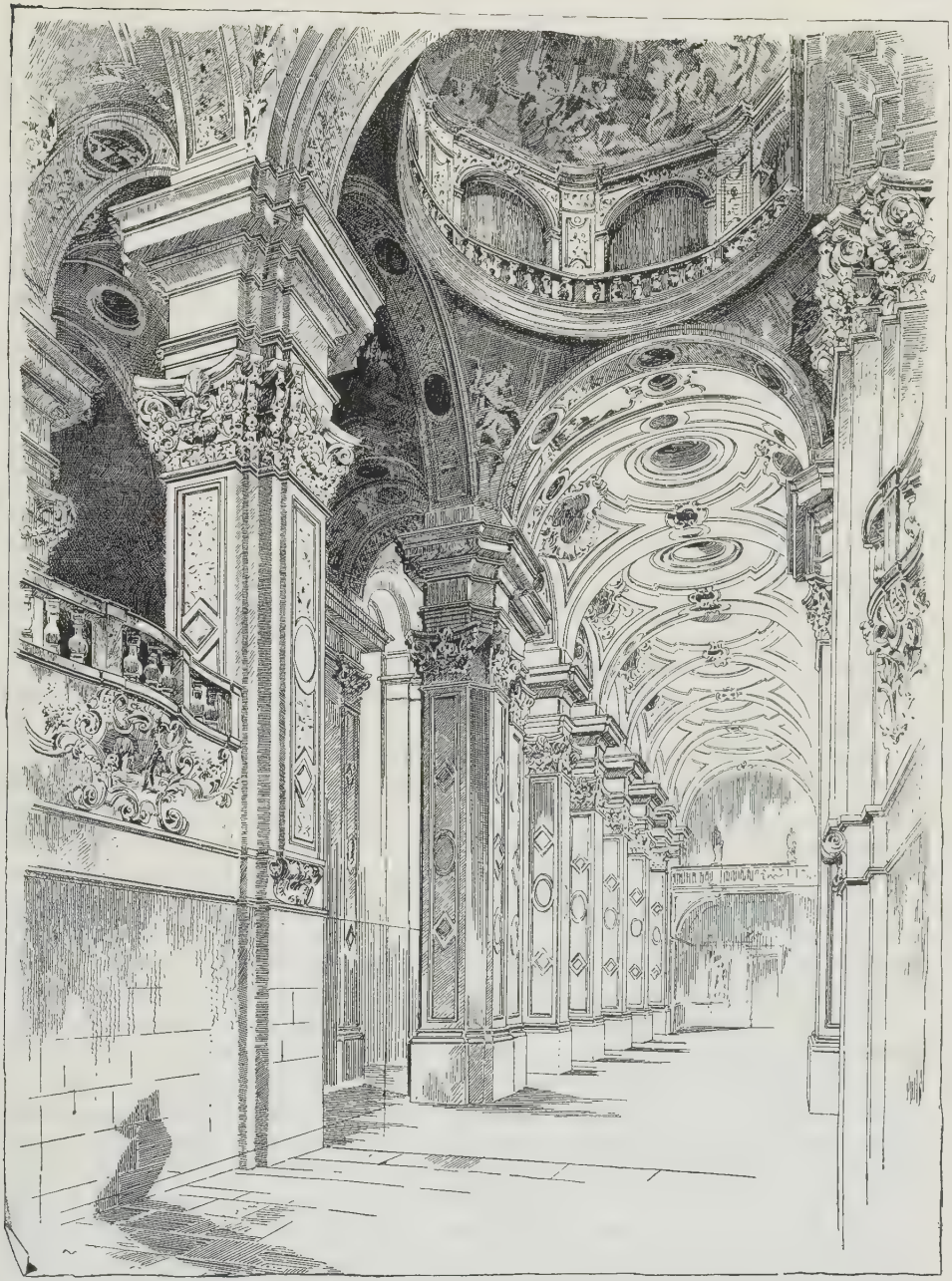


Abb. 4. Inneres der Klosterkirche in Schöntal mit Blick gen Westen.
Aus Paulus und Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.

großer Lisenenordnung. Ein weiterer Grund, die Kirchenfassade auf den urkundlich gesicherten Urheber des ganzen neuen Klosterplanes für Konvent, Kirche und Abtei zurückzuführen. Damit soll der offenkundige Zusammenhang zwischen ihr und den Neumannschen Fassaden in Gößweinstein, Münsterschwarzach und Vierzehnheiligen selbstverständlich nicht geleugnet werden. Wir glauben Neumann kein Unrecht zu tun, wenn wir ihn statt als den Schöpfer hier als den Nehmenden und Lernenden betrachten. Als er in dem zweiten Hauptabschnitt des Schöntaler Kirchenbaues als Berater oder zeitweiliger Leiter zugezogen wurde, stand die Fassade schon lange fertig da. Es ist begreiflich, daß sie auf den damals noch in der Frühzeit seiner Architektenlaufbahn Stehenden einen starken Eindruck machte, zumal auch die anstoßende Abtei im Plane zu sehen war, mit der zusammen die Kirche eine Gruppe von unbestreitbarer Wirkung bildet. Sehen wir also den Eindruck in seinen nächsten großen Kirchenfassaden nachwirken, so würde sich das schon rein künstlerisch erklären. Möglicherweise folgte er dabei auch Wünschen, die von den Bauherren geäußert wurden. Wir erinnern dabei an einen Vorgang in der Baugeschichte der Neresheimer Klosterkirche. Als der dortige Konvent sich gar zu eng an das Vorbild von Münsterschwarzach anschließen und die Kuppel auf seiner Kirche gerade so hoch aus dem Dach herausragen sehen wollte wie dort, da wehrte sich Neumann selbst gegen ein sklavisches Kopieren seiner früheren Pläne mit den Worten, es müsse just nicht eine Kirche herauskommen wie die andere. Stand auch Kloster Münsterschwarzach nicht im Ordensverband mit Schöntal wie mit Neresheim, so sind doch Beziehungen leicht möglich und es ist wohl denkbar, daß man beim Entwurf der Pläne für einen Neubau den Baumeister auf das Schöntaler Vorbild hinwies. Wichtiger ist uns ein anderes. Eine eigentliche Kopie der Schöntaler Fassade hat Neumann in seinen zeitlich diesem Kirchenbau folgenden Werken niemals gegeben. Er nimmt sie zum Vorbild, um durch allerlei Abweichungen in der Stockwerksgliederung, den architektonischen Ordnungen und der oberen Turmlösung sich dabei seine Freiheit zu wahren; ganz zu geschweigen von der von Fall zu Fall wechselnden Gestaltung von Grundriß, innerem System, Chorbildung und Vierungskuppel. Es bleibt also dabei, daß man wie bisher die Schöntaler Fassade als Ausgangspunkt einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung der großen Kirchenbauten Neumanns nimmt, nur daß wir sie aus seinem Werk herausgenommen und als anregendes Vorbild angesehen wissen möchten.

Neben der Fassade ist es besonders das System der Wölbung (Abb. 4), das man als einen Beweis für Neumanns Urheberschaft zu betrachten pflegt. Es besteht in einer Folge von Kuppeln, die entsprechend dem verschiedenen Grundriß der Joche im Hauptschiff querovale, in den Abseiten annähernd kreisrunde Form haben. Mit Ausnahme der hohen Kuppel über der Vierung, die eine Sonderstellung einnimmt und zu ihren beiden Seiten die Kuppeln des Querschiffs hat, sind sie flach gehalten. Nun müssen aber schon aus der bisherigen Beweisführung starke Bedenken dagegen aufsteigen, daß wir hiefür einen neuen Namen nennen. Die Decke eines architektonisch gestalteten Raumes ist doch nicht etwa einer Kopfbedeckung zu vergleichen, die man einem fertigen Bauwerk nach Be-

lieben aufsetzen könnte, ihre Lösung ist vielmehr aus Grundriß und Aufbau entwickelt. Beides, der Grundriß und der innere Aufbau mit korinthischen Pfeilern, die die dreischiffige Anlage bewirken, war aber in Dientzenhofers Plan, nach dem der Bau begonnen wurde, festgelegt und damit auch der obere Abschluß, ohne den das ganze Raumbild ja unfertig wäre. Ein Aufriß, der über den Fenstern und dem Gebälk der Pfeiler abbricht und den oberen Raumabschluß der Zukunft und dem Zufall überläßt, ist eine unmögliche Vorstellung. Nun ist aber das System der Kuppelfolge als Wölbung durchaus keine Neuerung, die etwa Neumann erst in die fränkische Barockarchitektur eingeführt hätte, sondern gerade im Kreis der Dientzenhofer wohl bekannt. Es genügt, an den böhmischen Zweig der Familie zu erinnern, aber man braucht gar nicht so weit zu gehen. Wir besitzen ja noch eine Sammlung von Grundrissen kirchlicher und weltlicher Bauten, die nach den Aufschriften einst im Besitz des Joh. Leonh. Dientzenhofer waren und nun in der Bibliothek des Bayer. Nationalmuseums sich befinden. Jener mag sie sich, wie Weigmann vermutet, teils zu Studienzwecken zusammengestellt, teils wohl auch als eine Art Mustersammlung benutzt haben, die man bei der Beratung mit einer Bauherrschaft zur Auswahl vorlegen konnte. (Eine ähnliche, denselben Zwecken dienende Plansammlung, von deren Rissen sich ebenfalls nur wenige mit ausgeführten Bauwerken identifizieren lassen, war einst im Besitz der Gebrüder Schneider, aus dem Handwerkerstand hervorgegangener Baumeister, die um 1740 für die oberschwäbischen Klöster beschäftigt waren; sie ist in den Besitz des Württ. Landeskonservatoriums gelangt.) Sieht man sich nun die erstgenannte Sammlung darauf hin an, so findet man des öfteren das System einer Folge von Ovalkuppeln im Hauptschiff oder den Seitenschiffen oder in Mittelschiff und Nebenschiffen. Da nun aus den Aufschriften erhellt, daß Leonhard die Pläne nicht nur gekannt und besessen, sondern auch benützt hat, so brauchen wir uns nicht zu bedenken, die Kuppelfolge seinem Plane zuzuschreiben. Umsomehr, als dazu keine besondere Erfindungsgabe gehört, sondern das eine Motiv ohne rhythmische Gliederungen und Zusammenfassung zu höheren Einheiten wiederholt ist. In solcher Art findet man es in Neumanns Kunst überhaupt nicht verwendet. Wo er die Kuppelfolge als oberen Raumabschluß benützt, da kommt es ihm nicht auf eine äußerliche Aufreihung, sondern auf eine Gruppierung in verschiedenen Richtungen und die „Umdeutung rechteckig geschlossener Räume in kurvierte Innenräume“ an.[5]) Derartige hochstrebende Gedanken sind dem Planschöpfer der Schöntaler Kirche nicht vorgeschwebt. Er begnügt sich damit, den beiden durch die Wünsche der Bauherrschaft und die Umstände gegebenen Faktoren, dem Grundriß und Hallensystem durch die Aneinanderreihung der ovalen Flachkuppeln eine dem Zeitgeschmack mehr entsprechende Wendung zu geben. Die Verwandtschaft des Schöntaler Wölbungssystems mit dem der Neumannschen Zentralbauten und zentralisierenden Hallenkirchen — die übrigen kommen hiefür nicht in Betracht — ist bei näherer Betrachtung nicht so eng, als es auf den ersten Anblick vielleicht scheinen könnte. Wollte man es als Vorbild für diese

[5]) Vgl. die Abteikirche zu Neresheim und die Kunst B. Neumanns von W. P. Fuchs. Stuttgart 1917.

ansehen, so könnte es sich nur um eine Anregung handeln, die baukünstlerisch selbständig verarbeitet und vervollkommnet worden wäre. Der Urheber des Schöntaler Planes wollte keine Lösung des im 18. Jahrhundert viel bearbeiteten Problems der Kombination longitudinaler und zentralisierender Tendenzen geben. Je weniger wir von ihm etwas erwarten, was er nicht bieten wollte, desto eher können wir den Vorzügen seines Werkes gerecht werden. Das Langhaus bildet einen leicht zu erfassenden, klaren und lichten Hallenraum, dessen Wirkung ganz auf das Architektonische gestellt ist. Der Schlichtheit des Grundrisses entspricht die Einfachheit der Wandgliederung, wo vergitterte Balkone sich mit einer bescheidenen Andeutung von Blendemporen begnügen. Nur die Bogen der beiden Westtürme und die Emporen über deren Eingang bringen beim Blick gegen Westen eine Abwechslung in das absichtlich sonst streng gehaltene Bild. Dagegen soll offenbar der Ostteil eine malerische Bereicherung des Raumbilds bringen, wobei allerdings dasselbe Mittel der balustradengeschmückten Empore in etwas gleichförmiger Weise verwendet wird. Immerhin wird durch die Fortführung der Abseiten in den neben dem Chor laufenden Kapellen und die stufenförmig aufsteigende Emporen- und Galerienbildung eine reichere Gliederung des Raumes erzielt. Hier will auch die Malerei zur Ausschmückung des Raumes beitragen, während sie sich im Langhaus in bescheidenen Grenzen hält und nicht recht zur Wirkung kommt. Auf Fassung der Architekturteile und eine die Struktur ausdeutende oder fortführende Deckenmalerei hat man verzichtet und auch in der Wahl der ausführenden Kräfte war man nicht besonders glücklich. Talwitzers Malereien unter den Balkonen sind ganz unbedeutend, die Deckengemälde im Schiff zu hoch und klein, um zu wirken und auch Colombas Fresken in Kuppel und Chor sind ohne inneres Feuer und von zerfahrener und verstreuter Komposition. So scharfsinnig auch das von Kröll ausführlich entwickelte theologisch-ikonographische Programm ausgedacht sein mag, die höchste Aufgabe, die architektonischen Wirkungen aufzunehmen und zu steigern, erreicht die Dekoration hier nicht.

Nach dem Gesagten wird man verstehen, wie schwierig es nun ist, einen Anteil Neumanns am Kirchenbau zeitlich und stilistisch zu bestimmen. Einen gewissen Anhaltspunkt könnte dafür die Erbauung der Kreuzkapelle geben, die einen vorübergehenden Stillstand im Kirchenbauwesen zur Folge hatte. Der Grundstein wurde am 15. Juni 1716 gelegt, im nächsten Jahr die Kuppel ausgeführt und 1718 das Dach gedeckt. Die Ausschmückung durch Stukkateur Quadri und Maler Flade aber zog sich bis 1720 hin, in diesem oder dem nächsten Jahr konnte die Kapelle eingeweiht werden. Die auch bei Kröll für wahr berichtete volkstümliche Tradition meldet, die Kreuzkapelle sei nichts anderes als die wegen allzugroßer Schwere wieder abgenommene und auf den Berg hinauf verpflanzte Vierungskuppel der Klosterkirche. Abgesehen von allem anderen ist das schon chronologisch unmöglich, weil der Bauunfall mit der Vierungskuppel nach Abt Knittels eigenem Bericht in einem Brief an den Reichsvizekanzler in Wien erst 1724 eintrat, zu einer Zeit, da die Kreuzkapelle längst fertig war. Doch steckt eine richtige Beobachtung in der Sage. Tatsächlich bringt die Kreuzkapelle der

Kirche gegenüber keine neuen Ideen. In ihrer äußeren Form folgt sie dem Oberteil der Westtürme, im Inneren dem System der Kirche mit den Pilastern in Buntmarmorstuck, der Folge von Emporen, deren oberste wie in der Vierungskuppel nur in Stukkatur angedeutet ist und den kleinen als Füllungen dienenden Gemälden. Dieser Umstand läßt es nicht wahrscheinlich erscheinen, daß um jene Zeit ein neuer Meister mit eigenen Gedanken die klösterliche Bauleitung hatte. Wir möchten vielmehr auch noch die Kreuzkapelle der Periode der Dientzenhofer und Schießer zuschreiben. Auch der letztere war sicher im Stand, unter Verwertung der Bauformen der Klosterkirche die Kapelle zu errichten, deren größter Reiz in der landschaftlichen Lage und der Aussicht von ihrem Altan ins liebliche Jagsttal hinab besteht. Zu den unterfränkischen Kreuzkapellen in Wiesentheid von Petrini und in Gaibach von einem unbekannten Meister — unser Dientzenhofer wird vermutungsweise von Karlinger als Urheber vorgeschlagen — bestehen keine näheren Beziehungen. Nicht etwa diese aus den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts stammenden Werke, sondern der Plan der Klosterkirche haben das Vorbild für die Kreuzkapelle gegeben. So rücken wir denn mit unseren Vermutungen in den zweiten Abschnitt des Kirchenbaus, seit Anfang der zwanziger Jahre vor. Es ist wohl denkbar, daß sich der Abt zu Beginn des neuen wichtigen Bauabschnittes nicht mit der Autorität Schießers, dessen künstlerische Fähigkeiten wir nicht kennen, begnügt, sondern dessen Pläne zur Überprüfung dem damals schon bekannten Würzburger Baumeister vorgelegt hätte, der ja an verschiedenen Orten in die Dientzenhofersche Nachfolge eintrat. Wollte man aber nach einem bestimmten Anlaß suchen, so gibt der Unfall beim Kuppelbau eine einleuchtende Erklärung für die Beiziehung neuer Sachverständiger ab. Doch können auch im Ostbau, abgesehen von den erwähnten allgemeinen Anregungen, wirklich schlagende Beziehungen zu Neumanns Kunst unseres Erachtens nicht nachgewiesen werden. Die Elemente bleiben außer der in den Bandelwerkstil übergegangenen Stukkatur im Außen- und Innenbau dieselben, nur daß im Schaubild des nördlichen Querflügels wie in der räumlichen Gliederung des Chors eine Neigung zu stärkeren Wirkungen, zu reicherer Belebung gegenüber der strengeren Zurückhaltung in Fassade und Langhaus sich bemerkbar machen. Wollte man hierin ein Resultat der Neumannschen Korrektur erblicken, so wäre das um so mehr denkbar, als wir uns die Sache bei der neuen Abtei ganz ähnlich denken. Daß Neumann zum mindesten im Lauf des dritten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts mit Schöntal in Berührung gekommen und dann einige Zeit geblieben sein muß, beweist die abgebrochene Klosterkirche in Münsterschwarzach, deren Grundstein am 7. Juni 1727 gelegt wurde und deren Fassade, wie früher ausgeführt, die Kenntnis der zu Schöntal voraussetzt. Der Hochaltar in Schöntal ist zwar, wie schon Keller bemerkt hat, geradezu ein einfacheres Gegenstück zu dem auf Neumanns Ideen zurückgehenden Hochaltar in der Dominikanerkirche in Würzburg, stammt aber freilich in seiner jetzigen Form erst aus den 60er bis 80er Jahren, die letzte Hand hat laut Inschrift der Laienbruder A. Kraus, Marmorierer aus Bamberg, 1787 darangelegt. Solange nicht urkundliche Gegengründe beigebracht werden, möchten wir Neumanns Tätigkeit

am ehesten im dritten Jahrzehnt beginnen lassen, alles in allem aber ihn uns mehr Anregungen aufnehmend und etwa Pläne korrigierend als neuschöpfend vorstellen.

In der baugeschichtlichen Einleitung haben wir bereits erwähnt, daß am 3. März 1707 mit Dientzenhofer ein Kontrakt über den Neubau der Abtei und des Refektoriumflügels abgeschlossen wurde. Der Kirchenbau hatte jedoch zur Folge, daß dieser Plan vorläufig zurückgelegt wurde. Zwar machte man nach der Fertigstellung des Langhauses einen Anfang mit den Grabarbeiten, ließ aber bald wieder davon ab, um den Chor in Angriff zu nehmen. Erst nach der bischöflichen Einweihung der Gesamtkirche im Jahre 1736 ging man daran, die noch ausstehenden Teile der Klausur zu errichten und begann mit dem Mittelbau, der ohne besonderen architektonischen Aufwand erstellt wurde. Anders stand es mit der südlich an die Kirchenfassade anstoßenden Abtei, die von Anfang an als großer, repräsentativer Monumentalbau im Charakter eines Barockschlosses geplant war. Es ist an sich wenig wahrscheinlich, noch dem Brauch jener Zeit entsprechend, daß man den vor dreißig Jahren entworfenen Plan Dientzenhofers unbesehen zur Ausführung gebracht haben sollte. Andererseits war es aber auch nicht ratsam, für die Abtei, die einst mit der Kirchenfront zusammen im Projekt als ein Ganzes entworfen worden war, ganz neue Pläne anfertigen zu lassen. So wählte man offenbar den Mittelweg, den Dientzenhoferschen Plan in einer neueren Bearbeitung auszuführen. Zwar wissen die Klosterchronisten nichts davon zu berichten, aber verschiedene Umstände legen eine solche Erklärung sehr nahe. Vergleicht man den Voranschlag Dientzenhofers vom Jahre 1707 mit dem ausgeführten Werk, so fällt zunächst auf, daß sie in gewissen Grundzügen übereinstimmen. Schon damals war die Abtei nicht etwa als ein gleichförmig fortlaufender Trakt, wie es jener Meister sonst liebte, gedacht, sondern eine Gliederung in drei Pavillons vorgesehen. Die äußere Belebung der Schauseite sollte eine große Ordnung von Lisenen „nach der Doric-Jonic“ bewirken. Vielleicht darf man diese Stilbezeichnung auf die dorischen Triglyphenaufsätze über den toskanischen Kapitälen und die jonischen Pilaster an den Aufsatzgeschossen der Pavillons beziehen, Und endlich sollten sich zwei Wohngeschosse über dem Parterre erheben. Soweit läßt sich der Voranschlag mit dem jetzigen Bestand in Übereinstimmung bringen. Dagegen war noch keine monumentale Treppenanlage im Mittelpavillon vorgesehen, wie sie heute vorhanden ist, sondern eine mit 124 Balustern geschmückte, dreistöckige, „hohle steinerne Spindel“. Endlich scheint sich Dientzenhofer das Portal als eine Durchfahrt im dorischen Stil gedacht zu haben, während heute ein korinthisches Portal den Zutritt zur Halle vermittelt. Nun ist es gerade das prächtige Treppenhaus (Abb. 5), was von jeher in Schöntal als neumannisch empfunden wurde und das führt von selbst auf die Vermutung, daß der drei Jahrzehnte zuvor ausgearbeitete Klosterplan von Neumann revidiert und besonders um die Stiegenhaushalle bereichert worden ist. Unsere Vermutung bestätigt eine in Kupfer gestochene Ansicht des Klosters Schöntal, als deren Urheber Weigmann G. F. Weigandt († 1736 in Bamberg) vermutet. Sie ist um 1710—20 zu datieren, enthält

aber schon die neue Abtei und den Mittelbau, die beide also nur nach dem Plan, nicht nach der Wirklichkeit geschaffen sein können. Die Abtei zeigt denn auch eine Reihe von Abweichungen vom heutigen Zustand. Vor allem treten die drei Pavillons viel weiter nach Westen vor als in Wirklichkeit. Doch soll gerade darauf weniger Nachdruck gelegt werden. Da der Zeichner nur nach einem Plan arbeitete und auch in der perspektivischen Darstellung der drei Klosterhöfe und ihrer noch jetzt stehenden Gebäude sich große Ungenauigkeiten zu Schulden

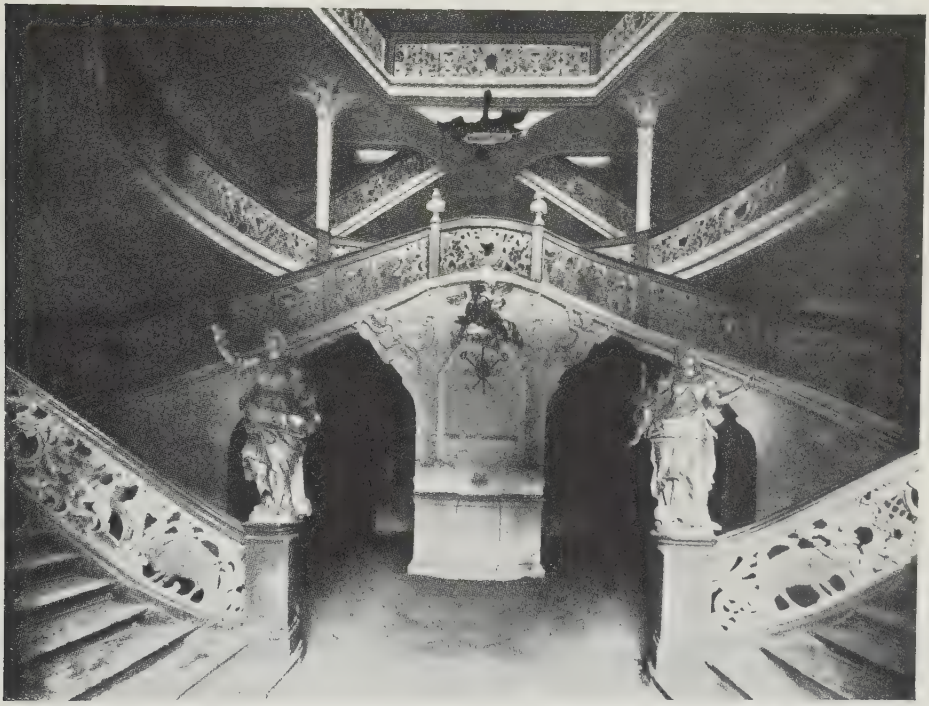


Abb. 5. Treppenhaus in der Neuen Abtei in Schöntal.
Aus Paulus und Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.

kommen läßt, so möchten wir aus seiner Ansicht keinen Schluß auf das größere oder geringere Relief der Pavillons im Urplan ziehen. Ferner ist die Fensterreihe des obersten Geschosses nicht eingezeichnet; auch hierin sehen wir nur eine ungenaue Vereinfachung, da schon der genannte Voranschlag drei Geschosse in Aussicht nimmt. Bemerkenswerter ist der verschiedene Abschluß des Mittelpavillons, der im Kupferstich einen kuppeligen Turmaufsatz mit Laterne trägt. Ferner sind auf der Ansicht die beiden weitvortretenden Eckpavillons nur vor die gleichfalls hufeisenförmig vortretenden schmäleren Flügel des nordsüdlichen Traktes als westlicher Abschluß hingesetzt, während sie in Wirklichkeit den einzigen Vorsprung bilden. Die ganze Anlage ist also dem Plan gegenüber mehr

zusammengenommen und vereinheitlicht, dementsprechend die Lisenengliederung nicht auf die Pavillons beschränkt, sondern durch die ganze Front durchgeführt worden. Schließlich können wir auch in Übereinstimmung mit der von Fuchs geäußerten Ansicht die Schauseite der Abtei aus stilistischen Gründen für keine freie Schöpfung Neumanns ansehen. Gegenüber der Kirchenfassade hat sie zwar unleugbar mehr Phantasie in den Zierformen, einen guten Rhythmus in der gesamten Massenverteilung und entgeht durch lebendigere Abwechslung der Einförmigkeit. So verstehen wir den Wechsel in den Fenstergiebeln der einzelnen Geschosse und die Fußdekoration an den Pilastern des Nordpavillons, die sich auch sonst bei Neumannbauten nachweisen läßt. Diese Vorzüge möchte man gerne auf Rechnung seiner Bearbeitung setzen. Aber bei völlig freiem Schaffen wäre doch die Gliederung und unterscheidende Betonung der Geschosse und die Proportionierung im ganzen anders ausgefallen. Man denke, daß zu jener Zeit Neumann seine Pläne für Kloster Oberzell ausarbeitete und stelle einmal dessen Fassade mit der Schöntaler zusammen, um sich den Unterschied klarzumachen. Dagegen hat Keller gewiß mit Recht das Stiegenhaus in Schöntal mit dem in Oberzell verglichen und eng verwandt befunden. Nur daß dort den ganzen Dimensionen der neuen Abtei entsprechend das Treppenhaus um einen Stock höher geführt ist. In zwei Anläufen steigt die Treppe rechts und links vom Eintretenden von einem phantasievoll geschnitzten Geländer begleitet über einen balustradengeschmückten Podest zum ersten Geschoß empor, wo eine Galerie den Umgang gestattet; von hier aus in neuer Teilung zum zweiten Geschoß mit oberem Umgang. Darüber spannt sich eine mit Deckengemälden und stukkierten Landschaften, Allegorien und Füllornament verzierte Decke. Am Mittelpfeiler, wo Engel die Treppe stützend halten, sieht man die stukkierte Ansicht des neuen Klosters samt dem Engelssymbol und den Initialen des Abtes Angelus. Ueber der Galerie schwebt ein Adler mit der Inschrift: sustentat et ornat. Ein Blick auf die Abbildung gibt einen Eindruck von dem reichen perspektivischen Bild der sich verschlingenden und überschneidenden Linien der Stiegenläufe und Galerie, das sich beim Eintritt in die repräsentative Vorhalle der Abteiräume dem überraschten Auge darbieten sollte.

Fassen wir die Ergebnisse kurz zusammen, so können wir die Fassade und das Wölbungssystem der Kirche, gerade die Elemente, die man für Neumann in erster Linie in Anspruch nahm, ihm schon aus chronologischen Gründen nicht zuschreiben. Sehen wir die Erinnerung daran in seinen Werken nachwirken, so erklären wir es uns als eine Verarbeitung der an einem wohlgelungenen Vorbild gewonnenen Anregungen. Seinen Anteil am Kirchenbau verlegen wir in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts, ohne ihn jedoch klar bestimmen zu können; höchstens möchten wir ihn in gewissen Unterschieden des Ostbaues vom Langhaus vermuten. Auch die neue Abtei sehen wir nicht als freie Schöpfung Neumanns an, sondern als eine Bearbeitung des Dientzenhoferschen Planes, gleichfalls in der Richtung auf reichere Belebung. Das Treppenhaus der Mittelhalle dagegen halten wir für eine eigene Zutat Neumanns zum ursprünglichen Plan. Wer sich dieser Ansicht anschließt, muß allerdings die Kunst des Joh.

Leonh. Dientzenhofer wieder etwas höher bewerten, als es zuletzt üblich war. Fehlt auch der Grundzug seines künstlerischen Charakters, eine gewisse trockene Einförmigkeit im Bilde nicht, so ist ihm doch mit seinen Schöntaler Plänen ein großer Wurf gelungen, den er in Ehren neben den bedeutenden Baumeistern seiner Zeit bestehen kann.

BERICHTE

BAYER. NATIONALMUSEUM 1917

Durchgreifende Neuordnungen und Umstellungen in den Sammlungen erfolgten in diesem Jahre nicht.

In die Sammlung römischer Altertümer schenkte Herr Kunstmaler Wolter ein Bronzefragment eines Zaumzeuges, das etwa dem ersten Drittel des dritten nachchristlichen Jahrhunderts angehört. Ferner kamen hinzu ein weinblattförmiges Teilstück eines Gehänges, sowie ein Henkelbeschlägteil von einem Becken, beide aus Bronze und auf der Römerschanze bei Grünwald gefunden.

Die bedeutendste, kunsthistorisch und künstlerisch wichtigste Erwerbung des Jahres bilden drei frühmittelalterliche Elfenbeinreliefs, alle von fast quadratischer Form, ca. 10½ cm, eine Leihgabe des Museumsvereins. Gegenständlich zeigen sie die Heimsuchung, Christus und Thomas, sowie Christus vor Pilatus. Abgesehen von leichteren Sprüngen ist ihre Erhaltung eine vorzügliche. Wegen ihrer hohen Qualität und ihrer Wichtigkeit für die Forschung, die ja fast kaum mehr Gelegenheit hat, unbekannte Erzeugnisse der Kunstübung dieser fernen Epoche ans Licht zu ziehen, sollen sie in einem besonderen Aufsatz dieser Zeitschrift künstlerisch und wissenschaftlich eingehender untersucht und gewürdigt werden. An dieser Stelle sei daher nur mitgeteilt, daß sie deutsche Arbeiten der ottonischen Epoche (10. Jahrhundert) sind und stilistisch eng zu einer Gruppe von 13 weiteren Reliefs gehören, die sich in der Berliner Bibliothek, im Museum von Darmstadt, im Louvre, im Britischen Museum und in dem von Liverpool befinden. Die Münchener Tafeln und die ebengenannten waren vermutlich ursprünglich Teile eines Altarantependiums.[1])

Auf der Auktion der Sammlung von Kauffmann erwarb das Nationalmuseum eine nackte Kinderfigur eines kleinen Mädchens aus Buchsholz (19 cm hoch), die im Katalog als Werk des fränkisch-schwäbischen Plastikers Leonhard Kern (1588—1662) bestimmt war (Abb. 1). Bei genauerer Betrachtung läßt sich die Zuschreibung an diesen barocken Plastiker aber nicht aufrecht erhalten. Die Formensprache in ihrer zergliedernden, die

Abb. 1: Buchsfigur eines Mädchens. Von Peter Flötner.

Einzelheiten des Körpers und der Oberfläche, wie Fleisch- und Hautfalten genau wiedergebenden und aneinandersetzenden Modellierung ist völlig anders als die summarisch-großzügigere, mehr

[1]) Vgl. Adolf Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolinger- und Ottonischen Kaiser; Bd. 2, Tfl. 4—6, S. 3 ff. und 17 ff., Berlin 1918.

verschmelzende Behandlungsweise Kerns und dessen malerisch-stoffliche Charakterisierung der Hautoberfläche im Sinne des Barock.[2]) In ihrer etwas plumpen und derben Erscheinung gehört die Kinderfigur in eine viel frühere Zeit und ist etwa in das zweite Viertel des sechzehnten Jahrhunderts zu setzen. Hier stellt sich der Name eines führenden Renaissancemeisters ein, Peter Flötners. Denn bei genauerem Vergleich fällt die große Ähnlichkeit auf, die das Figürchen mit dem lautespielenden Knaben des Kaiser-Friedrich-Museums hat, der von Lange zuerst als Peter Flötner bezeichnet wurde.[3]) Die Körperproportionen sind zwar nicht absolut, wohl aber relativ die gleichen, völlig übereinstimmend ist die Beinstellung, sehr verwandt die Modellierung des fleischigen Kinderkörpers. Einzelheiten, wie Wiedergabe und Richtungsverlauf der Fleischwulste und Falten an Oberschenkel und Knie, die scharfe Grenzfurche von Leib- und Schampartie sind fast identisch. Ebenso kennzeichnet die grobe und gewöhnliche Gesichtsform beider Kinder diese als Geschwister.

Noch weitere Übereinstimmungen auch mit anderen Werken Flötners lassen sich feststellen. Zu vergleichen ist daraufhin die Puttenserie mit den Musenattributen, in der besonders Melpomene, Kalliope und Euterpe eine ganz gleichartige Modellierungsweise des Leibes und des Rückens zeigen.[4]) Die Haarbehandlung mit den in Abständen volutenförmig geringelten Stirnlocken ist sehr ähnlich der an der Holzfigur des Adam von Flötner im Wiener Museum.[5])

Durch diese Figur ist die Zahl der wertvollen Renaissance-Kleinplastiken des Museums, worunter sich schon drei Originalsteinmodelle Flötners zu Plaketten befinden, um ein hervorragendes Werk bereichert worden.

In die Zeit des Spätbarocks gehört die Statuette einer männlichen, robust gebauten Aktfigur eines Atlas oder ähnlichen Trägergestalt (Sisyphus?) mit alter Fassung (Silber und Bolusgrund) (Abb. 2). Durch die Drehung des Körpers und seine Überschneidung durch die Arme entsteht eine sehr bewegte Ansicht mit starker Tiefenwirkung. Die Arbeit steht dem bekannten Elfenbeinschnitzer Balthasar Permoser (1650–1732) nahe; sie stammt aus Traunstein, in dessen Nähe Permosers Geburtsort Kammer liegt.

Abb. 2. Aktstatuette. Wohl von Balthasar Permoser. Um 1700

Die Rokokoplastik ist vertreten durch einen überlebensgroßen Kopf eines Johannes Evangelista mit stark pathetischem Ausdruck, Fragment einer Altarfigur aus der Pfarrkirche in Deggendorf in Niederbayern, ferner die in ihrer Reliefwirkung und Modellierung ausgezeichnet liegende Figur eines Saturn oder Chronos, sowie durch eine oberbayerische Gruppe eines St. Georg zu Pferd mit dem Drachen in alter bunter Fassung.

Auf dem Gebiete der Steinplastik gelang es, für das Museum einen künstlerisch sehr bedeutenden

[2]) Vgl. Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen; Bd. 37, 1916, S. 302 ff. Christian Scherer: Leonhard Kern als Kleinplastiker.

[3]) Museen zu Berlin, Bd. 4: Die deutschen Bildwerke, Nr. 197.

[4]) Vgl. Leitschuh: Flötnerstudien; Straßburg 1904, Tfl. XVII.

[5]) Vgl. Schlosser: Werke der Kleinplastik der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. 2, Tfl. 19.

Frührenaissance-Wappenstein aus Rotmarmor zu erwerben, der sich einst in dem Schloß Eggendobl bei Passau befand (Abb. 3). In einer von Frührenaissancesäulen flankierten, flachen, durch eine Muschel abgeschlossenen Rundbogennische hält ein geflügelter Engel die Wappentafel mit den eingemeißelten Namen des Bestellers Aurelius Rendinger und seiner „Hausfrau Margaretha, geborne Schellnerin" und der Jahrzahl 1555; zu Seiten die in Geschlossenheit und Aufbau der einzelnen heraldischen Teile, wie Wappenfeld, naissancekunst eigen ist. Der Stein ist jedenfalls die Arbeit eines Passauer Meisters, von dem sich noch zwei weitere Arbeiten auf Oberhaus und in einer Passauer Kirche befinden.[6])

Der Klassizismus ist in zwei kleinen Marmorprofilbildnisreliefs vom Bildhauer Konrad Eberhard (1768—1859), einem Schüler von Boos, vertreten, darstellend den Oberförster Ignaz Dillis in München und seine Frau, datiert 1805.

Nürnberger Tonreliefs des 17. Jahrhunderts sind zwei Bildnisse der Kaiser Nero und Caligula.

Abb. 3. Wappenstein von rotem Marmor. Von Schloß Eggendobl bei Passau. 1555.

Bekrönung und Helmzier, monumental wirkenden Familienwappen. Die kompositionelle Anordnung in der Fläche ist mustergültigst gelöst. Dem zu starken Hervortreten der Wappen auf Kosten der Einheitlichkeit des Ganzen ist der Bildhauer begegnet durch die kraftvolle architektonische Rahmung und durch das Streben, die flächige Anordnung nicht ohne Tiefenwirkung zu lassen, was besonders durch die von dem Muschelbogen schräg perspektivisch einwärts gehängte Tafel erzielt ist. Das Ganze ist ein Meisterwerk der Steinmetzkunst von kraftvoller Frische, dem die ganze herbe Ursprünglichkeit der frühen Re-

In der Abteilung der Bronzeplastik kam in Zugang das Spätrenaissancefigürchen eines Ritters in idealisierend-römischer Rüstung, wohl ein Erzeugnis des Münchener oder Augsburger Bronzegusses der Renaissance.

Auf dem Gebiet der Malerei sind drei vorzügliche Augsburger, auf Kupfer gemalte Emailbilder des 18. Jahrhunderts in Kreisformat mit mythologischen Szenen sehr bemerkenswert, ein gutes Beispiel für diesen in Augsburg im 18. Jahrhundert blühenden Zweig der Malerei.

[6]) Nach freundlichem Hinweis von Herrn Professor Dr. Mader.

Die Graphische Sammlung erhielt als Zuwachs zehn ornamentale Radierungen der Gebrüder Hopfer und eine Serie flotter Rotstiftzeichnungen des Augsburger Rokokozeichners Nilson als Vorlagen für den Kupferstich.

Der Goldschmiedesammlung und ihrem Ausbau durch Qualitätsstücke wurde auch in diesem Jahre wieder Rechnung getragen. Es gelang die Erwerbung eines kleinen, silbervergoldeten Bechers auf drei Engelfüßen mit reicher Maureskengravierung Flötnerschen Charakters und zwei nicht bestimmbaren Wappen. Er trägt die Jahreszahl 1567 und die Beschau von Ingolstadt mit der Meistermarke zweier gekreuzter Balken. Sein künstlerischer Wert besteht durchaus neben dem einzigen Stück Ingolstädter Edelmetallkunst, welches das Museum bisher besaß, dem berühmten gotischen Buckelpokal. Dazu kommt noch ein kleiner Maserholzlöffel des 15. Jahrhunderts mit gotisch profiliertem Stiel, der am oberen Ende auf Silberbeschlag das Ingolstädter Stadtwappen (Drache) in dunkelblauem Tiefschnittschmelz zeigt.

Seinen Weg ins Nationalmuseum fand ein Reliquiar in Form einer Mariensäule aus grünem Jaspis in silbervergoldeter Fassung mit zwei ovalen Feldern in transluzidem Email, bekrönt von der vergoldeten Silberstatuette der Maria mit Kind. Dieses in seiner Form eigenartige und in der Goldschmiedearbeit sehr fein ausgeführte Stück (Beschlägwerk in Flindtschem Charakter) ist jedenfalls in Augsburg an der Wende zum 17. Jahrhundert entstanden, wenn es auch ebensowenig, wie der berühmte Metzgerzunftpokal des Museums, ein Beschau- oder Meisterzeichen trägt. Das Reliquiar gehörte ehedem zu den Beständen der an religiösen und profanen Goldschmiedearbeiten von der Gotik bis zum Rokoko unerreicht dastehenden Sammlung des Freiherrn Karl von Rothschild in Frankfurt.[7])

Als zweite Leihgabe des Museumsvereins in diesem Jahre wurde in die Sammlung eingereiht ein schreinmäßiges Hausaltärchen mit Türen aus Ebenholz und in seinen einzelnen Teilen reich verziert mit silbernen ornamentalen Beschlägen und kleinfigürlichen Reliefs aus der Geschichte Christi. (Abb. 4.) Von diesen trägt das eine die Augsburger Beschau und Meistermarke des Matthäus Wallbaum (1554—1630), von dem noch eine ganze Reihe solcher Hausaltärchen sich in Museums- und Kirchenbesitz befindet.[8]) Das Ganze ist ein gutes Beispiel für das Zusammenarbeiten der einzelnen Zweige des alten Kunstgewerbes.

Gleichfalls Augsburgs Arbeit ist eine silbervergoldete, 1 m lange Gürtelkette mit dem Meisterzeichen des Abraham Maat († 1664).

In das 18. Jahrhundert gehören ein Löffel mit Silberfiligranranken von dem Nürnberger Johann Jakob Fern[9]) und eine Pluvialschließe in üppigstem Muschelstil.

Aus der Biedermeierzeit, die bisher überhaupt noch nicht vertreten war, stammen drei Paar Ohrringe in Gold, z. T. mit schwarzweißem und blauweißem Email.

Baron Hartogensis schenkte für die Uhrensammlung eine goldene, englische Taschenuhr mit ornamentalen Gravierungen des Frührokoko auf dem Übergehäuse und mit dem Wappen des Abtes von Niederaltaich Joscio Hamberger (1700—1739).

Gleichfalls als Schenkung wurde eine sehr umfangreiche Kollektion von Zeigern für Wand- und Standuhren des 18. und 19. Jahrhunderts aus Messing und Eisen, sowie eine weitere Sammlung von Uhrschlüsseln, vorwiegend für Taschenuhren, und Petschaften des 19. Jahrhunderts eingereiht, unter der sich manches fein durchgearbeitete und kunstgewerblich interessante Stück befindet.

In die Plakettensammlung kamen neben einer Bronzeplakette des Antonio Abondio (1538—1591) zwei Exemplare aus der Jagdserie, Hirsch- und Hasenjagd von dem „Meister der Jagdszenen", der von E. W. Braun mit Art des „Jonas Silber" bestimmt wird.[10])

Aus der an künstlerisch ausgestalteten Eisengeräten sehr reichen Sammlung Hering wurden auf dem Auktionsweg mehrere Gegenstände des 17./18. Jahrhunderts erworben, darunter ein schön geätztes Kastenschloß, ein Zirkel und eine Säge.

[7]) Vgl. die Publikation dieser Sammlung in zwei Bänden von Luthmer, Frankfurt 1885, Tfl. 30.

[8]) Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen, II. Auflage, S. 53.

[9]) Vgl. Rosenberg: Der Goldschmiede Merkzeichen, II, Nr. 3068.

[10]) Vgl. E. W. Braun: Die deutschen Renaissanceplaketten der Sammlung Alfred Walcher von Molthein, Wien 1918, S. 59 und Tfl. 38.
Vgl. auch A. Fuhse: Mitteilungen des German. Museums 1896.

Proben des im Anfang des 19. Jahrhunderts, wie in Berlin und Schlesien (Gleiwitz), so auch in Bayern in Blüte stehenden Eisengusses bilden besonders die Bestände der zwei rechtsrheinischen bayerischen Manufakturen Nymphenburg und Ansbach in Geräteporzellan vermehrt.

Abb. 4. Altärchen in Ebenholz und Silber. Von Matthäus Wallbaum in Augsburg. Um 1600.

eine Serie von Genredarstellungen der Gießhütte von Obereichstätt, und eine vorzügliche Büste des Prinzen Karl von Bayern.

In der Porzellansammlung wurden in diesem Jahr Nach Ansbach gehört eine dreiteilige Garnitur von Teekanne, Teebüchse und Zuckerdose mit Landschaftsveduten des Malers Schelhauer, eine Schokolade- und Milchkanne mit Blumenmalerei,

sowie ein Teller mit Blütendekor und Landschaftsbildern, auf deren einem ein Pfahl die Inschrift „Bruckberg", den Namen der alten markgräflichen Fabrik, wohin sie 1763 von der Stadt Ansbach verlegt wurde, trägt.

Aus der ersten Zeit der Münchener Manufaktur, wo sie noch ihren Sitz im Neudeck in der Au hatte, bis 1760, stammt eine kleine Kugelbauchvase mit der frühen Hexagrammarke in Unterglasurblau.

Ausser einigen anderen Gefäßen wurden schenkungsweise erworben ein Pustellischer Putto, dann ein Biskuitmedaillon mit Pallas Athene von Adam Claire, der zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Nymphenburg arbeitete († 1828), und ein weiteres aus der Zeit um 1850 mit dem Bildnis der Königin Marie von Bayern.

Frankenthal ist mit einer Schokoladenkanne sowie einer allegorischen Figur vertreten.

Kronprinz Rupprecht schenkte eine Kabinettglasscheibe von 1580 mit dem Wappen des Ludwig Pfister von Lindau, einem Angehörigen einer alten Patrizierfamilie der Bodenseestadt.

Stark vermehrt wurde in diesem Jahre der Bestand der Fayencesammlung. Die bedeutsamste Erwerbung bildet hier eine vorzüglich erhaltene Garnitur der Ansbacher „Grünen Familie", bestehend aus einer Deckelterrine mit drei Tellern und zwei kleineren Deckelkrügen. Vermutlich auch Erzeugnis der Ansbacher Fayencemanufaktur sind zwei Platten mit Darstellungen von Chinesenszenen.

Nach Nürnberg gehören ein von dem dort 1710—1720 tätigen Maler Marx mit Schwarzlotmalerei bemalter und signierter Walzenkrug, eine Hirschjagd darstellend, sowie ein Apothekertopf der Kordenbuschwerkstatt, in Form und Nachahmung der italienischen Renaissancealbarelli.

Bayreuth ist in einem Walzenkrug mit mangangesprenkeltem Grund und Kartusche mit einem Vogel vertreten.

Zu erwähnen sind noch zwei Walzenkrüge aus dem bayerischen Ries (Öttingen oder Schrattenhofen) aus der Spätzeit um 1800.

Eigenartig sind zwei je ½ m hohe, zu dekorativen Zwecken, etwa der Aufstellung in einem Saal oder Treppenhaus, verwendete große signierte Künersberger Vasen mit offenem Boden und Blumen- und Insektenmalerei.

Aus der Anfangsperiode von Künersberg, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, stammt eine schön gegliederte Helmkanne mit Platte, mit Rankenmuster in Blaumalerei.

Nach Hanau gehören zwei Platten und zwei Teller in Unterglasurblau mit Chinesenszenen in reicher landschaftlich-architektonischer Umgebung.

Aus der Frühzeit deutscher Majolika ist ein buntbemalter Schweizerteller mit der allegorischen Figur des Geizes, sowie eine gleichfalls Schweizer weißglasierte Aufsatzplatte mit zwei Wappenschilden, beide um 1600, zu nennen.

Kronprinz Rupprecht schenkte ein kleines Schälchen in italienischer Mezzamajolika des 14. Jahrhunderts, wo sich von weißem Anguß die primitive kupfergrüne Bemalung abhebt, ein interessantes Beispiel für die Anfänge italienischer Renaissancekeramik, sowie eine große Savonaplatte des 18. Jahrhunderts.

Ein beträchtlicher Ausbau erfolgte in der nordfranzösischen und holländischen Fayencekeramik, die bisher im Museum so gut wie gar nicht vertreten war. Neben einigen Tellern des 18. Jahrhunderts von Brüssel, St. Amand und Lille mit buntem figürlichen und ornamentalen Dekor ist eine große Kollektion alter Delfter Fliesen zu nennen, ein um so erfreulicherer Zuwachs, als das Museum von diesen sowohl in der geschickten kompositionellen Verwertung der Flächen wie in farbiger Hinsicht kunstgewerblich gleichbefriedigenden und lehrreichen Erzeugnissen bisher gar nichts besaß. Die Serie gibt einen vollkommenen Überblick über die Entwicklung der holländischen Fliesen vom Beginn des 17. bis ans Ende des 18. Jahrhunderts, die mit ornamentalen, pflanzlichen, stilisierten Mustern in der Dreifarbenwahl von Blau, Rotbraun und Grün in enger Anlehnung an italienische Majoliken beginnt. Die zweite Periode bis an das Ende des 17. Jahrhunderts ist mit sehr originellen, winzigkleinen Tierdarstellungen, die in verblüffender Weise das Charakteristische der Erscheinung und Bewegung festhalten, mit Einzelfiguren und naturalistischen Blütengebilden vertreten, in nur unterglasurblauer Färbung. Das 18. Jahrhundert bevorzugt dann breite und detaillierte Bilder von Landschaften und biblischen Szenen; auch ein sechsteiliges Fliesengemälde einer Kreuzigung aus dieser letzten Zeit ist darunter, sowie mehrere ornamentale Platten in Mangan, bei denen das Muster nicht mehr in der einen Platte begrenzt ist, sondern nur Teil einer

größeren, auf mehrere Fliesen ausgedehnten Komposition ist.

In der Möbelabteilung kam in Zuwachs eine kleine gotische Kassette mit ornamentalem Eisenbeschlag, ferner ein paar Holzbänke des 18. Jahrhunderts mit perspektivisch-architektonischen Malereien in reichornamentaler Einfassung, und ein Leibstuhl vom Ende des 18. Jahrhunderts, attrappenartig als Bank mit Aufbau, der einen Stapel großer Folianten nachahmt. Das letztgenannte Stück stammt aus Kloster Niederaltaich. Zu dem als alter Bestand des Museums in Saal 37 ausgestellten Türkenzelt kam ein weiteres mit in Wasserfarben bemalter Leinwand mit orientalischen Ornamenten, auch dieses angeblich aus der Türkenbeute des Kurfürsten Max Emanuel stammend.

In der Zunftabteilung ging vom leihweisen in den Dauerbesitz des Museums über eine Zunfttruhe der Münchener Schreinerinnung von 1630 aus Eichenholz mit reicher Elfenbeinverzierung und Perlmutterintarsien und in architektonischem Aufbau durch Säulengliederungen und Nischenbildungen.

Erzeugnisse bäuerischer und volkstümlicher Kunst sind zwei Hausaltäre des 18. Jahrhunderts, der eine aus bemalter Terrakotta mit den Gestalten der Heiligen Wolfhold und Richildis, der andere ein hoher kastenartiger Schrein mit Passionsszenen und der Anna Selbdritt aus Wachs, Reliquienpäckchen und einer Strahlenmonstranz.

Ein großer Zuwachs wurde schließlich der Textilsammlung zuteil durch eine umfangreiche Schenkung bayerischer weiblicher Volkstrachten aus Nieder- und Oberbayern (Dachau), Schwaben und Franken. Einen großen Teil nehmen darin die Miederjacken, die niederbayerischen „Leibl" (Brustflecke), sowie Leinwandhauben mit Klöppelspitzen, die Kelheimer Hinterschlaghauben, die bayerisch-schwäbischen Back- und Radhauben (sog. Reginahauben) und eine Anzahl oberbayerischer Brautkronen ein.

Eine Reihe meist französischer Seidenstofffragmente des 18. Jahrhunderts diente zur Ergänzung der Stoffmustersammlung, ebenso eine größere Anzahl von Borten aus der Zeit von etwa 1820—1860.

Allen, die durch Zuwendungen und Schenkungen zur Bereicherung der Sammlungsbestände und Förderung des Museums beitrugen, sagt die Direktion ihren geziemenden Dank.

BERICHT FÜR 1918

Im Laufe der Sommermonate fand eine durchgreifende Neuordnung und Umstellung der Renaissance- und Barocksäle statt.

Entscheidend war dabei der Gesichtspunkt, den früheren malerisch-dekorativen Gesamteindruck zu beseitigen, durch den die Sehbarkeit und der Wert des einzelnen ausgestellten Objektes sehr beeinträchtigt wurde, sowie die frühere Füllung möglichst zu vermeiden.

Im Dachauer-Saal, der den Eindruck eines Prunkraumes des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland vermitteln soll, wurde das chronologische Prinzip streng durchgeführt, das dem reifen 17. Jahrhundert angehörige Mobiliar (zwei rheinische Überbauschränke) gegen zeitlich passende Qualitätsstücke besonders an Truhen, die in zeitlich späteren Räumen verteilt waren, ausgewechselt, das italienische Mobiliar des Dachauer-Saals im folgenden italienischen Zimmer aufgestellt. Minderwertige Ölbilder wurden entfernt. Ihre Stelle nehmen jetzt die beiden großen Familienbilder Herzog Wilhelms IV. und des Grafen Johann von Sponheim von einem unbekannten bayerischen Hofmaler von etwa 1535 ein, die nach ihrer Wiederinstandsetzung die alte leuchtende bunte Farbigkeit wieder erlangt haben. Im neuen Rahmen tragen sie im Verein mit den neben ihnen gehängten Altartafeln von Einzelheiligen Hans von Kulmbachs sowie dem in den Dachauer-Saal zurückgebrachten Artelshofer-Altar Wolf Trauts und einer Heimsuchung Wolf Hubers sehr zur festlich-prunkvollen Wirkung des Raumganzen bei. Dazu liefert das saftige Weinrot der gewendeten Kehrseite der Stoffbespannung einen sehr günstigen Grundton, der mit der Farbigkeit der Brüsseler Gobelins und der Gemälde, wie auch mit dem dunkeln Holz des Mobiliars in gutem Einklang steht.

In der Art des Hängens und Stellens der Kunstwerke wurde Bedacht genommen, möglichst ruhige Linien zu erzielen, um so die großen Akzente des Raumes durch Gobelins und Decke unbeeinträchtigt und stark herauszuholen.

Im ersten Ott Heinrich-Saal wurden die auf diesen Fürsten und Herzog Albrecht von Bayern bezüglichen Kunstwerke vereinigt. Besonders zu erwähnen sind hier die beiden spanisch-maurischen Ebenholztische, ein Geschenk des Infanten Don Carlos an Herzog Albrecht V., die bisher als „Ablegeplatz" für Kasetten im ersten Ferdinand Mariazimmer dienten und so in ihrer

feinen Ausführung überhaupt nicht zu würdigen waren.

Eine gründliche Lichtung wurde auf der mit Bildern volltapezierten Wand des Maximiliansaales vorgenommen, auch hier die Bespannung gewendet, ferner einzelnen kunstgewerblichen Meisterwerken, wie z. B. einem Sekretär der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit prächtiger Einlegearbeit eine bessere Aufstellungs- und Besichtigungsmöglichkeit gegeben.

Weitere Verbesserungen der Aufstellung erfolgten in den Ferdinand Mariaräumen, wo besonders die Vitrine mit den Bernsteinarbeiten von ihrer Überfüllung und Systemlosigkeit befreit und neu geordnet wurde.

Einer Reinigung und Ausbesserung wurde die prächtige Stammtafel von 1516 der Altöttinger Familie der Pfeffinger in Form eines Triptychons unterzogen und im zweiten Ott Heinrichsaal in bequemer Blickhöhe aufgehängt. Die Wiederherstellung dieses malerisch, ortsgeschichtlich und kostümgeschichtlich gleich bedeutenden Werks, das im Bereiche des sog. Donaustils einen beachtenswerten Rang beanspruchen darf, kommt einer Neuerwerbung gleich, zumal es durch seine bisher ungünstige Aufstellung dem Beschauer fast ganz entrückt war.

ERWERBUNGEN

Von einem Parzenheiligtum in der Nähe von Kastell Biburg stammen drei Architekturfragmente aus Kalkstein aus der römischen Kaiserzeit, sowie ein bronzenes patiniertes Salbfläschchen syrisch-ägyptischer Provenienz aus dem 3. Jahrhundert n. Ch.

In die Bestände an Plastik kamen mehrere Neuzugänge.

Zeitlich voran stehen zwei hölzerne Engel mit virtuoser Schnitzerei ihrer maniriert bewegten und gebauschten Faltenbehandung.

Sie gehörten einst zu dem Bennobogen in der Frauenkirche, den Kurfürst Maximilian 1604 über dem damals noch am Aufgang zum Hochaltar aufgestellten Hochgrab Ludwigs des Bayern errichten ließ.

Aus Landshut stammt eine Madonna mit Kind des 18. Jahrhunderts, in schwebender Stellung auf der Weltkugel, von hochgewachsener Statur, der die an der linken Körperseite in weitem Bogen ausschwingende, rechts dagegen in straffen, unruhig zackigen Kurven behandelte Manteldraperie zusammen mit dem wehenden Kopftuch einen sehr flottbewegten Umriß gibt (Abb. 1). Die Fassung in Gold, silberlasiertem Blau und Silber ist gut erhalten.

Die Skulptur bedeutet eine erfreuliche Vermehrung der an guten Holzfiguren des 18. Jahrhunderts nicht überreichen Sammlung.

Oberfränkische Arbeit des 18. Jahrhunderts ist eine Holzfigur des hl. Andreas, dem der im Rücken ausgebreitete Mantel zu wirkungsvoller Folie dient. Die Fassung ist leider nicht mehr erhalten. Eine künstlerisch weniger hervorragende, dafür aber ikonographisch interessante und seltene Darstellung bedeutet die Gruppe des hl. Bernhard von Clairvaux unter dem Kreuz Christi, neben dem die Attribute des Heiligen, drei Bücher mit einem Bienenkorb — eine Anspielung auf den Gelehrtenfleiß des Ordensgründers — aufgestapelt sind.

In die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts gehört eine Statuette des Johann Nepomuk vom bischöflichen bambergisch-würzburgischen Bildhauer Ferdinand Dietz († 1780), der u. a. für den Park der bischöflichen Sommerresidenz zu Veitshöchheim bei Würzburg eine Reihe dekorativer Steinbildwerke fertigte,[1]) ferner ein kleines Kruzifix in elfenbeinfarbiger Fassung von Johann Peter Wagner, dem vielseitigen, seit 1756 in Würzburg tätigen Bildhauer der letzten Fürstbischöfe der Mainstadt, eine durch die gute, sichere und frische Wiedergabe der Körperformen und den ausdrucksstarken Leidenskopf Christi bemerkenswerte Arbeit.

Die vergoldete Holzfigur einer am Felsgestade eines Gewässers nach einem Bade das Bein trocknenden Mädchengestalt in klassizistischer Gewandung, Haartracht und statuarischer, antikisierender Stellung mit hochgenommenem linken Bein ist jedenfalls das Modell einer in Porzellan geplanten Ausführung und geht wohl auf den in der Ludwigsburger Manufaktur von 1762—67 tätig gewesenen Modelleur Johann Wilhelm Beyer zurück[2]).

Aus der Sammlung Hirth, deren dritter Teil im Sommer 1918 zur Versteigerung kam, gelangte eine ca. 70 cm hohe, bemalte Stuckbüste eines etwa fünfzigjährigen Mannes aus der Zeit um 1700, mit auf die Schultern herabwallender Allongehaartracht, blauer Weste, weitem gelben Mantelausschnitt mit breitem Revers und weißer

[1]) Thieme-Becker, Allg. Lex. IX, S. 273.

[2]) Vgl. Balet, Ludwigsburger Porzellan, Stuttgart 1911, S. 119 ff No. 157/158.

Halsbinde, in die Sammlung (Abb. 2). Nachforschungen nach dem Verfertiger dieses ausgezeichneten, lebendigen Kopfes, sowie nach dem Dargestellten, in dessen Zügen und straffer Blickrichtung sich eine sehr willensstarke, energische Persönlichkeit, nicht aber eine innerliche Gelehrtennatur ausprägt, blieben vergeblich. Man ist am ehesten geneigt, die Büste für das Bildnis eines im Kampf des staatlichen Lebens stehenden, führenden Mannes, eventuell eines Ratsherrn oder Politikers anzusehen. Unter den plastischen Neuerwerbungen des Jahres kommt diesem Stück jedenfalls künstlerisch die erste Stelle zu.

Auch die neuere Plastik ist in einer Büste Richard Wagners von Fritz Schaper vertreten, die ihre Aufstellung im Saal mit den Erinnerungen an Ludwig II. fand.

Ein achteckiges steinernes Taufbecken mit spätgotischem Maßwerk trägt neben dem Wappen des geistlichen Stiftes Kempten dasjenige der Familie Reichlin von Meldegg.

In die Fachsammlung der ornamentalen Holzschnitzereien wurden Fragmente einer Blumengirlande von dem Eichstätter Bildhauer Ignaz Alexander Breittenauer — um 1800 — eingereiht.

Abb. 1. Madonna. Bemalte Holzfigur. Aus Landshut. 18. Jahrhundert.

Für die Ölgemäldesammlung glückte die Erwerbung eines Tafelbildes der Regensburger Schule von etwa 1480 mit der Darstellung der Hölle in Form eines mächtigen, aufgerissenen Drachenschlundes, vor dem phantastische Teufel ihre Torturen an den armen Sündern beiderlei Geschlechtes vornehmen. Das künstlerisch nicht bedeutende Bild hat deswegen seinen Wert, weil es mit drei schon im Museum befindlichen, das jüngste Gericht, das Fegefeuer und eine Armeseelenmesse darstellenden Bildern von gleicher Hand einen Zyklus bildet.[3])

Von Johann Jakob Zeiller (1710/83), dem aus Reutte in Tirol gebürtigen virtuosen Freskenmaler, der u. a. die Kuppel der Rotunde von Ettal mit dem riesigen Gemälde der Glorie des hl. Benedikt ausmalte, wurde ein kleines, signiertes Ölgemälde der büßenden Magdalena in kühnstem Farbenkontrast und von einer bizarr romantischen Auffassung erworben.

Abb. 2. Bemalte Stuckbüste. Um 1700.

Ein Bildnis Alois von Kreittmayrs, des Staatskanzlers unter den Kurfürsten Max III. Joseph und Karl Theodor und Verfassers eines großen Strafgesetzbuches und eines „Kurbayerischen Landrechts", aus den Jahren 1751 und 1756, rührt vom Hofmaler des Kurfürsten Max, Ignaz Öfele, her.

Eine im flotten und breiten Strich vorgetragene

[3]) Vgl. Gemäldekatalog des Nationalmuseums No. 29/30 und Bericht aus dem Nationalmuseum für 1913 im Münchener Jahrbuch, Bd. VIII, 1913, S. 205.

Hinterglasmalerei mit der Darstellung einer galanten Gartenszene ist Augsburger Arbeit und geht auf einen Stich des Watteaukreises zurück.

In die Edelmetallsammlung gingen neu zu zwei silbervergoldete Deckelhumpen mit reicher figürlicher und ornamentaler Treibarbeit aus dem ausgehenden 17. Jahrhundert. Beide Stücke tragen Augsburger Beschau- und Meistermarke, deren eine „MB" lautet.

Von diesem Meister ist, laut Rosenberg, eine größere Zahl von Bechern und Kelchen erhalten.[4])

Eine kleine, silbergegossene Plakette mit einer Schlachtszene steht dem Stil Hans Sebald Behams nahe; eine weitere in silberner Treibarbeit zeigt die Beweinung Christi und ist eine um 1600 entstandene Arbeit, deren Komposition wohl auf ein graphisches oder malerisches Vorbild der Zeit zurückgeht.

Zwei Bleiplaketten des Nürnbergers Paul Flindt, zeigen zwei Landschaften in der diesem Meister eigentümlichen, malerisch verschwimmenden, großzügig gesehenen Auffassung.

Eine weitere Bleiplakette mit der Darstellung von Davids Königssalbung geht auf den französischen Stecher und Medailleur Etienne Delaune (1519 83) zurück.

Die gleiche Plakette in Silber und „Stephanus fecit" signiert, befand sich in der Sammlung Wencke.[5])

Für die Metallsammlung kam neu hinzu ein auf drei hohen Füßen ruhendes, kleines Bronzebecken in gestrafftem Umriß, ein sog. Grapen vom Jahre 1709, eine gotische Messingkanne der gewöhnlichen Form mit kraftvoll stilisiertem Drachenhenkel, eine kupferne Epitaphplatte von 1758 mit ausgedehnter Inschrift, sowie eine Kupferstichplatte von 1781 von Mittermeyer und Jungwirth mit einer Ansicht von München.

In der Abteilung der Zinngegenstände ist eine Schüssel des 18. Jahrhunderts mit der Beschau von Kaufbeuren, der Meistermarke GK, sowie reichen, gravierten, heraldischen Randverzierungen zu nennen, in der Eisensammlung ein Neunkerzenleuchter des 16. Jahrhunderts.

An Nymphenburger Porzellan gingen neben einem Greifen aus Biskuit von Adam Clair von 1825 und drei modernen Ausformungen Auliczekscher Modelle neu zu eine größere Zahl von Gebrauchsporzellan, besonders mehrere Tassen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, darunter ein sog. „Koppchen" aus der Frühzeit der Fabrik etwa von 1760 in Nachahmung des japanischen Imavidekors, und eine Barbierschüssel.

Ansbach ist mit einer Figur des Bacchus und einem Bildnismedaillon des Kanzlers Hardenberg in Biskuit von Weidel vertreten.

Auch in diesem Jahr konnte die Fayenceabteilung weiter ausgebaut werden. Zeitlich an der Spitze steht ein süddeutscher, weißglasierter Birnkrug vom Jahre 1686, von einem Hausmaler mit einer biblischen Szene in Eisenrot bemalt.

Die bemerkenswerteste Erwerbung ist ein Stück der in Süddeutschland nicht häufig vorkommenden figürlichen Fayencekunst, eine Statuette der hl. Helena mit voller Bezeichnung der bischöflich-augsburgischen Fabrik Göggingen, in eigenartiger farbiger Bemalung und im feingliedrigen Körperbau und in der biegsamen Haltung von der Porzellanplastik durchaus beeinflußt (Abb. 3).

Die Nürnberger Kordenbuschfabrik ist mit einem Teller (Chinesenszene) in tiefem saftigen Unterglasurblau, Bayreuth mit einem Knöllerleuchter gleichfalls in elegantem Blaudekor und zwei Terrinen mit mangan und grünem Streumuster vertreten.

Unglasierte Künersberger Tonware (sog. „Terra sigillata") ist ein kleiner, mit dem Stempel KB versehener Birnkrug.

Nach Hanau gehört ein Enghalskrug mit Chinesenszenen in Blaumalerei, nach Mosbach ein Tellerpaar mit Landschaftsveduten.

Interessante Proben volkstümlich-bäurischer Keramik sind drei Birnkrüge aus Siebenbürgen, deren Ornamentik durchaus deutsches Gepräge aufweist.

Als rheinisches Steinzeug des 17. Jahrhunderts aus dem Nassauergebiet ist ein kleines Salzfaß anzusprechen.

Unter den unglasierten Tonerzeugnissen ist zu nennen ein kleiner spätgotischer Becher mit gewellten Wandungen und eine Serie stark beschädigter Gefäßformen (Kannen, Töpfe, Henkelkrüge), teilweise mit aufgemalten, primitiven Verzierungen aus dem 16./17. Jahrhundert, die in einer reichen Töpferabfallgrube in Pollenfeld bei Eichstätt gefunden wurden und bezeichnend für das primitive Gebrauchsgeschirr jener Zeit sind.

Schließlich gehört hieher eine Ofenkachel mit Christus am Kreuz, zu Füßen den umgestürzten

[4]) „Der Goldschmiede Merkzeichen", II. Aufl., S. 91.

[5]) Vgl. Thieme-Beckers Lexikon IX, S. 2 und Auktionskatalog Wencke-Köln, 1898.

Kelch, aus dem bandartig zwei Blutströme mit Hostien fließen. Die auch in Holz und Silber bis ins 19. Jahrhundert mehrfach ausgeführte Darstellung geht auf ein mittelalterliches Gnadenbild in der badischen Wallfahrtskirche zu Walldürn zurück, das im Zusammenhang steht mit einem gegenüber einem ungläubigen Priester geschehenen Transsubstantiationswunder.[6])

In die Gläsersammlung kam ein grünes zylindrisches Glasgefäß von sakraler Bestimmung; es diente zur Aufbewahrung einer Reliquie und stammt aus dem Stipes eines Altars in der Spitalkirche von Wemding aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Zugehörig ist ein wächsernes, sehr mürbes Siegel, das eine bärtige Heiligengestalt mit Nimbus und Schlüssel (Petrus?) erkennen läßt, und einst wohl dem Verschluß des im Glas verwahrten Reliquienpäckchens gedient hat. Die umlaufende gotische Inschrift ist bis auf einige Buchstaben nicht mehr kenntlich. Man hat es wohl mit einem Bischofssiegel zu tun.

Gleichfalls ein sakraler Gegenstand ist eine holzgeschnitzte und vergoldete Reliquientafel von 1750 mit architektonisch gegliedertem Aufbau aus Rokokomotiven.

Auch an Mobiliar sind mehrere Neuzugänge zu verzeichnen. Aus der Sammlung Hirth kamen drei ledergepolsterte Stühle der Mitte des 16. Jahrhunderts aus Ahornholz mit geschweiften Lehnenbrettern, deren Flächen mit plastischen Rollwerkmotiven reich eingelegt sind. Sie stammen aus der Prälatur Ochsenhausen im württembergischen Oberschwaben und gehören zu der unter Abt Gerwik Blarer (1547/67) ausgeführten berühmten Inneneinrichtung des großen Saales mit seinen kunstvoll eingelegten Prunktüren in reichem, plastisch-architektonischen Aufbau der Umrahmung und mit der Kassettendecke. Eine 1553 datierte Türe dieses Saales war ebenfalls in der Sammlung Hirth, eine weitere ist in der Altertümersammlung in Stuttgart.

Durch Vermächtnis kam ins Museum ein großer zweitüriger, nußbaumfurnierter, fränkischer Schrank aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, in wuchtigem und geschlossenen Aufbau, dessen Flächigkeit nur durch die plastischen Akzente der bewegt umrissenen und vorkragenden Türfelderkassetten unterbrochen wird und an dem die kunstvoll gearbeiteten Messingschlüsselfelder beachtenswert sind.

Ein vergoldeter Pfeilertisch mit Marmorplatte aus gleichem Vermächtnis von etwa 1730 besitzt drei ornamental in Gitterwerk und Blütendekor aufgelöste Zargen.

Abb. 3. Fayencestatuette der hl. Helena. Fabrik Göggingen. 18. Jahrhundert.

Aus den reichen Beständen an Rokokomobiliar der Sammlung Hirth gingen in Museumsbesitz über zwei elegante Spiegel im Stile Cuvilliés, deren Rahmung und giebelartiger, in graziösem Gitterfeld durchbrochener Aufsatz noch ganz architektonischen Bau hat wie auch die zierlichen, ornamentalen Schnitzauflagen des Rahmens, deren Blattbildung allerdings schon die beginnende Entwicklung zum Muschelwerk zeigt, an symmetrisch sich entsprechender Gesetzmäßigkeit

[6]) Vgl. Kunstdenkmale des Großherzogtums Baden, Kr. Moosbach. Band IV, 1901, Tafel XIII.

und Geschlossenheit des Umrisses festhalten (Abb. 4).

Eine Serie kleiner, durchwegs vergoldeter Wandkonsolen des entwickelten 18. Jahrhunderts, aus derselben Sammlung ist bemerkenswert durch

Abb. 4. Spiegel, holzgeschnitzt und vergoldet. Wohl von François Cuvilliés.

den Erfindungsreichtum an reizenden Stillebenmotiven, die der Schnitzer in reger Phantasie aus dem Holz hervorgebracht hat.

Die Stoffmustersammlung wurde durch eine Kollektion seidener Stoffmusterfragmente, meist des 18. Jahrhunderts, aus der Sammlung Hirth bereichert.

Die Uhrensammlung wurde vermehrt durch zwei deutsche Standuhren von etwa 1730, von denen die eine ein Gehäuse in reicher Boulearbeit mit vergoldeten Bronzezieraten besitzt.

In die Abteilung alten Spielzeuges schenkte Prof. von Bassermann-Jordan ein Hammerwerk vom Jahre 1797, in dem durch die Umdrehung eines Mühlrades die Hammer und mehrere der zahlreichen farbigen Figuren in Bewegung gesetzt werden.

Die Direktion erfüllt die angenehme Pflicht, allen Gönnern und Förderern der Anstalt ihren Dank zum Ausdruck zu bringen.

GRAPHISCHE SAMMLUNG.

Bericht über 1918.

Dem in der Person des Unterzeichneten neu ernannten Direktor oblag als nächste Aufgabe die Schaffung entsprechender Ausstellungsmöglichkeiten. Nach Durchführung der nötigen Aptierungsarbeiten konnte dank dem Entgegenkommen der Pinakothekleitung im Oktober der erste der beiden nach Norden gelegenen Säle mit einer Ausstellung: Die Münchener Landschaftsdarstellung im 19. Jahrhundert, Teil I: Die Vedutenmaler, seiner Bestimmung übergeben werden. Es ist geplant, diese Ausstellungen nach Möglichkeit jeden Monat wechseln zu lassen, wobei der erste größere Raum im allgemeinen der neueren Kunst, der bald zu eröffnende zweite Saal den alten Meistern eingeräumt werden soll.

Die Neuerwerbungen mußten der immer schwieriger sich gestaltenden Marktlage entsprechend fast ausschließlich auf neuere Kunst beschränkt bleiben; aber selbst in diesem engeren Gebiete hätte sich die Graphische Sammlung in anbetracht der unerschwinglich hohen Preise für alle Qualitätsgraphik kaum auch nur in den bescheidensten Grenzen an dem allgemein gesteigerten Wettbewerb beteiligen können, wären nicht durch die Opferfreudigkeit einiger privater Gönner der Sammlung sehr erhebliche Mittel zur Verfügung gestellt worden. Diesen hochherzigen Förderern und Freunden der graphischen Künste auch an dieser Stelle vor allem aufrichtigsten Dank auszusprechen, erscheint der Direktion vornehmste und freudigst zu erfüllende Pflicht.

Aus dem Gebiete der alten Kunst ist die wichtigste Neuerwerbung ein Skizzenbuch mit 190 feinstrichigen reizvollen Federzeichnungen von Stefano della Bella (1610—69), dem Florentiner Zeitgenossen Rembrandts, dessen kunsthistorische Wertung neben dem berühmteren Callot sich erst neuerdings Bahn bricht. Über diese bedeutende Folge soll an anderer Stelle eingehender berichtet werden.

Eine knieende Rückenfigur in Rotstiftzeichnung, mutmaßliche Studie zu einer Himmelfahrt Mariä, früher dem Paolo Veronese zugeschrieben, steht in ihrem breiten eleganten Linienflusse dem Kreise Andrea del Sarto's nahe. — Eine anspruchslose Federzeichnung „Kampf zweier Bewaffneter mit dem Höllenhund" von Virgil Solis (bez mit Monogramm und Jahrzahl 1549) ist für die in handwerklicher Geschicklichkeit allmählich verflachende Kunst der Nürnberger Kleinmeister bezeichnend.

Vielseitiger war der Zugang an Zeichnungen des 19. Jahrhunderts. Ein in zartesten Tönen gehaltenes Aquarell von Eduard Steinle, Eva mit ihrem Sohne Abel (abgebildet bei Alfons M. v. Steinle: Eduard v. Steinle, Kempten 1910, Abb. 11) zeigt die nahe Wesensverwandtschaft des Künstlers mit Moritz von Schwind, von dessen Hand der erste Entwurf des Titelbildes zu „Die sieben Raben" und ein Studienblatt „Schwebende Genien", vermutlich mit den Deckenfresken im Foyer des Wiener Opernhauses zusammenhängend, erworben wurden.

Julius Schnorr von Carolsfeld ist nur mit einem doppelseitigen Skizzenblatt zu den Bibelillustrationen vertreten. — Zwei Bleistiftzeichnungen von Ernst Fries — Skizze aus Rocca di Papa und ein wirkungsvolles Blatt: Civita Castellana von 1826 — und zwei Veduten aus Fiesole und Genua von Leo von Klenze sind für die gewissenhafte Arbeitsweise der Deutschrömer charakteristisch. Aus dem Kreis der Künstler aus König Ludwigs I. Zeit wurden mit kleineren Gelegenheitsankäufen berücksichtigt: K. W. Heideck, Jos. Petzl, Jos. Scherer, Ulrich Halbreiter, Peter Heß, Clemens Zimmermann, G. W. Kraus, L. Mecklenburg, J. A. Klein und Josef Stieler.

Die akademische Münchener Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte ist repräsentiert durch Zeichnungen von K. Piloty (Studie zur Schlacht von Ampfing), Karl Schorn (21 Studien, zumeist zur Sintflut in der neuen Pinakothek), Bruno Piglhein (Studie zum Christus in der Berliner Nationalgalerie), W. Diez (7 Studien und Skizzen), Hermann Kaulbach (2 Kinderstudien).

In planmäßigem Ausbau konnte vermehrt werden die Abteilung der neueren Münchener Landschaftsmalerei durch größere sorgfältig zusammengestellte Kollektionen von Werken von Ed. Schleich d. Ält. (5 Skizzenbücher, 20 Einzelblätter), Bernhard Buttersack (20 landschaftliche Zeichnungen), W. L. Lehmann (12 Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle). Von Phil. Röth wurden drei Blätter zur Ergänzung angekauft. Empfindliche Lücken in den Sammlungsbeständen ließen sich ausfüllen durch den Erwerb von 10 wuchtigen Zeichnungen von Käthe Kollwitz (darunter Studien zu den Radierungen: Germinal, Losbruch, Schlachtfeld, Pflüger; ferner Frauenbildnis und schlafendes Kind), Fritz

Boehle, der Frühverstorbene, fand Vertretung durch 8 Studien (darunter die humorvolle Skizze zum hl. Antonius, Entwurf zur Europa, Pflügende Bauern, Kinderakte), die die derbe Bodenwüchsigkeit seiner Kunst gut belegen. Eine kraftvolle Kreidezeichnung „Rastender Fuhrmann" von Wilhelm Altheim, dem gleichfalls jung verstorbenen Frankfurter, schließt sich eng an Boehles Kunstempfinden an. Dem zeichnerischen Werk des Altmeisters Hans Thoma konnte eine sonnige landschaftliche Studie „Am Affenstein 1892" zugefügt werden.

In Albert von Kellers künstlerische Werkstatt gewährt eine Reihe von 45 Studien und Kompositionsskizzen, die zumeist das Thema „Jairi Töchterlein" als Vorstudien zu seinem Hauptwerk in der neuen Pinakothek abwandeln, lehrreiche Einblicke. 4 Skizzen und Entwürfe Max Kuschels verraten einen an alter Kunst geschulten dekorativen Geschmack, während 3 Federzeichnungen von Robert Engels (Zigeunerlager, Ständchen, Bauerngruppe) einen Übergangstyp zum neuzeitlichen Illustrationsstil darstellen.

Aus den Reihen jüngerer aufstrebender Talente konnten je mit einigen Proben berücksichtigt werden: Otto Dill (5 Tierzeichnungen), Joseph Weiß (10 figürliche Skizzen, Geschenk des Künstlers), Dora Brandenburg-Polster (3 landschaftliche Zeichnungen).

Eine umfangreiche Schenkung (110 Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen), noch von der Interimsdirektion der Sammlung zugeführt, gibt einen Überblick über die künstlerische Entwicklung des neuerdings mit großen Freskoaufträgen betrauten Bruno Goldschmitt.

Der jüngsten Richtung der Kunst gegenüber, in der noch alles zu sehr im Flusse ist, als daß sich schon ein sicheres Erkennen bleibender Werte hätte ausbilden können, erschien vorerst Zurückhaltung geboten. Die Ankäufe beschränkten sich auf einige wenige Proben, wie die tiefempfundenen biblischen Kompositionen von Carl Caspar (Begegnung der beiden Frauen, Christus am Ölberg) und 2 landschaftliche Studien von Maria Caspar-Filser. In 3 getönten Zeichnungen von Josef Eberz ist noch kein gefestigtes Künstlertum zu erkennen.

Soweit der Zugang an Zeichnungen und Aquarellen. Der planmäßige Ausbau der Bestände an Druckgraphik erforderte zuvörderst ein rasches Zugreifen dem radierten Werke von Käthe Kollwitz gegenüber, sollten nicht auch die wenigen noch freien, vom Kunsthandel bereits aufgekauften Qualitätsdrucke restlos in Privatsammlungen abwandern. Es gelang, noch in ausgezeichneten Drucken, freilich schon zu sehr hohen Preisen, für die Sammlung zu sichern die Radierungen: Germinal (S. 21/III), Junges Paar (S. 73/IV), Inspiration (S. 91/I u. VII) und die Steindrucke: Weibliche Halbfigur (S. 85/II), Bewaffnung (S. 59), Mutter und Kind (nicht bei S.). In guten Auflagedrucken gingen zu: S. 25/IV, S. 12, S. 41/III, S. 46, S. 49/V, S. 61/I, S. 67, S. 76/III, S. 110/III, S. 113, S. 118/IX. In der gleichen Zwangslage befand sich die Direktion bei Fritz Boehle, dessen radiertes Werk in der Sammlung noch ganz unzureichend vertreten war. Trotz der vom Kunsthandel jetzt übertrieben gesteigerten Preise konnten in schönen alten Drucken erworben werden die Radierungen: Kuhstall Sch. 23, Kirmeß Sch. 24, Bruder Karl Sch. 26, Mainschiffer Sch. 30, Schmiede Sch. 33, Schweinehandel Sch. 35, Vor dem Wirtshaus Sch. 36, Markt Sch. 42, Kleine Flußlandschaft Sch. 49/II, Roßschwemme Sch. 51/I, St. Georg 54.

Der Mappe des Berliner Impressionisten Hans Meid, dessen radierte Werke sich außerordentlich rasch die Gunst der Sammler erworben haben, konnten 17 Einzelblätter, zumeist in Vorzugsdrucken, und die beiden ersten Teile der Bibelbilder (10 Radierungen) einverleibt werden. Max Slevogts graphischem Werk wurden außer einigen Probedrucken (Achill wütet im Skamander I. Z., Cooper der Wildtöter, Penthesileia, Bildermann, Prinzessin mit der Erbse, Bildnis Sievers) die beiden Folgen: Rennskizzen und Gesichte zugefügt, während der Bestand an Max Liebermanns Radierungen vorerst nur durch einige wenige Gelegenheitskäufe (darunter Selbstbildnis Sch. 119) vermehrt werden konnte. August Gaul fand mit 6 seiner zarten Kaltnadelradierungen und 1 Lithographie (Tierstudien) Vertretung.

Von Leopold Graf Kalckreuth konnten 9 wichtigere noch fehlende Blätter (darunter Bildnis der Gräfin, Selbstbildnis, Philosoph Zeller, Künzelsau) zumeist in Probe- und Zustandsdrucken erworben werden. Weitere zeitgenössische künstlerische Porträts (Hodler, Tuaillon, Wedekind, Mombert, Graf Dohna) entstammen der vielgewandten Hand Emil Orliks. Hans Olde, der im vorigen Jahr verstorbene Kasseler Akademiedirektor, ist mit den lebensvollen Bildnissen des Philosophen Eucken, des Dichters

Claus Groth und der Schriftstellerin Luise Delbrück vertreten.

Als Geschenk eines Gönners kam der neue Zyklus von 46 Radierungen „Das Zelt" von Max Klinger in die Sammlung.

Otto Greiners Werk wurde ergänzt durch einige Graphika — wie Kentaurenpaar V. 40, Exlibris Weigand V. 57, Bildnis Haferkorn V. 96, Der Teutsche Michel V. 55, Plakat V. 64, Gäa V. 93/XIX, Kriegskinder V. 111. Ludwig von Hofmanns dekorative Linienkunst fand mit einigen Probedrucken zu „Tänze" und 2 farbigen Holzschnitten Eingang in die Sammlung. Von Hans Thoma wurden einige Steinzeichnungen: Kastanienhain bei Oberursel (Ber. 60), St. Anton bei Partenkirchen (Ber. 62), 2 Algraphien: Blick ins Tal von Bernau (Ber. 112) und Traum (Ber. 95) und 1 Radierung Schlafender Hirte (Ber. 434) zur Ergänzung angekauft.

Dem Werke W. Laages aus Reutlingen wurden 7 Holzschnitte neu hinzugefügt, darunter 2 Bildnisse und 2 Stilleben in farbigem Holzschnitt, einer Technik, die in den diesjährigen Ankäufen nur noch in wenigen Proben (Otto Eckmann, Peter Behrens, Jungnickel) vertreten ist. Wie sie der Zufall gerade bot, wurden ferner angekauft, vereinzelte Blätter von Ignaz Taschner, G. W. Rößner, W. Geiger, W. Altheim, A. Babberger, L. Fanto. Einige Plakate und Exlibris von Otto Ubbelohde wurden schenkungsweise überwiesen.

Aus dem vielgestaltigen einheimischen graphischen Schaffen der letzten Jahre wurden als Proben folgende Werke der Sammlung zugeführt: 8 Radierungen (Bildnisse, Landschaften, freie Kompositionen) von F. A. Kaulbach, der sich neuerdings auch in der Ätzkunst betätigt; der poesieerfüllte Zyklus Frühlingssymphonie von Georg Broel, 10 Radierungen, als Pflichtexemplar des Verlegers überwiesen; 2 biblische Kompositionen (Johannes auf Patmos, Pauli Bekehrung) Holzschnitte von Hans Wildermann, als Geschenk des Künstlers; 4 farbige Lithographien (Blumenstücke) von Helene Lange-Petraschek; die zweite Folge der Kriegsbilder von Erich Erler, 14 Radierungen, in denen des Künstlers Eindrücke vom Kriegsschauplatz frei verarbeitet sind; 21 Holzschnitte — zum Teil Illustrationsfolgen — von Bruno Goldschmitt, zu oben genannter Schenkung gehörig; einige Arbeiten von jüngeren, erst kürzlich hervorgetretenen Graphikern wie Bernhard Witschel (3 Rad.), Hermann Goebel (5 Lith.), Kurt Meyer (4 Kaltnadelarbeiten), Franz Hecht (7 Holzschnitte), Hedwig Kruse (12 Holzschn. für Buchillustration), Josef Sechè (4 Radiergn.).

Das graphische Werk von Josef Weiß wurde um 6 seiner neueren Holzschnitte (darunter Bildnis der Mutter, Erschaffung des Menschen, Schöpfung) vermehrt. Ev. Adam Weber hat 4 Holzschnittfolgen (Arbeit, Aktmappe, Passion, Aus dem Weltkrieg) als Pflichtexemplare an die Sammlung abgeliefert.

Über die jüngste Richtung in den graphischen Künsten orientieren gut die Publikationen der Marées-Gesellschaft, die in ihrem dritten Druck „Shakespeare-Visionen" einen Überblick über die Ziele des Expressionismus und dessen namhaftere Verfechter bietet. In diesen dem Pflichtverlag unterliegenden Veröffentlichungen sind ferner mit größeren Originalfolgen vertreten die Graphiker Max Unold und Rud. Großmann. Gleichfalls auf dem Wege des Pflichtverlages gingen Radierungen und Steindrucke von Josef Eberz, Robert Genin, Erich Heckel, Paul Klee, Edwin Scharff, R. Seewald (von diesem auch die illustrierte Ausgabe der Kleistschen Penthesilea) und O. Th. W. Stein in größerer Zahl der Sammlung zu.

Von den bekannteren auswärtigen Expressionisten konnten Emil Nolde, der in der Sammlung noch nicht vertreten war, mit 6 Radierungen und 3 Holzschnitten, und der jüngst verstorbene Wilhelm Lehmbruck mit 4 Radierungen in Probedrucken (Lady Macbeth in drei Fassungen und Bildnis Frau Burger) berücksichtigt werden. Ewald Dülbergs Bildnis Dr. J. G. wurde als Beispiel der extremsten Richtung beigezogen. Auch die moderne Vierteljahrsschrift Marsyas muß in diesem Zusammenhang genannt werden.

Die Auslandsgraphik fand in wenigen, aber erlesenen Stücken, die fast ausschließlich der Munifizenz unserer Gönner zu danken sind, willkommene Ergänzung. Eduard Munchs Graphik erreicht jetzt Preise, die eine planmäßige nachträgliche Anschaffung unmöglich erscheinen lassen; um so erfreulicher ist der Zugang der folgenden Radierungen: Krankes Mädchen (Sch. 7 V), Mädchen und Tod (Sch. 3b), Mädchen und Gerippe (Sch. 44) und des Steindrucks: Madonna (Sch. 33) in Probedruck. Von Toulouse-Lautrec konnten wenigstens zwei vorzügliche Lithographien: L'anglais au moulin rouge und May Bedford erworben werden. Whistlers Werk wurde ergänzt durch das außerordentlich wertvolle Blatt aus dem Zyklus von

26 Venezianer Radierungen: San Giorgio K. 201/IV. und 2 Lithographien: Damen am Klavier und weiblicher Akt mit Schleier. Es fanden ferner Vertretung Francis Dodd mit 3 charakteristischen Kaltnadelarbeiten (New Jnn, Pall Mall from the West, Sommerset-House) und Mary Cassatt mit einer farbigen Trockenstiftradierung. Kleine Ergänzungen konnten dem Werke von Seymour Haden (H. 128 I) Josef Pennell, Josef Israels (H. 21 III.), Peter Ilsted und Frank Brangwyn zugefügt werden. Als besonders schätzbares Geschenk sind hervorzuheben 5 radierte Frauenakte von Anders Zorn (darunter das gesuchte Blatt „Schlund", für das vom Ausland jetzt phantastische Preise bezahlt werden), dazu als Ankauf ein Frauenbildnis (Drottningen).

Die Schweiz lieferte 2 eindrucksvolle Steinzeichnungen von Ferdinand Hodler (Langhans und Heilige Stunde) sowie einige seltenere Graphika von Albert Welti (W. 2 I, W. 8 II, W. 81 IIIb und W. 109 II) in guten alten Drucken. Endlich ist noch die lithographierte Folge: Les différents publics de Paris von Gustav Doré zu nennen.

Von älterer Kunst konnten in anbetracht des spärlichen Angebotes und des gesteigerten Preises nur ganz wenige Blätter angekauft werden. Adolf Menzels Schablithographie: Christus als Knabe (D. 646 vor I.) wurde in einem frühen prachtvollen Druck erworben; dazu einige Holzschnittprobedrucke aus seinen Illustrationswerken. Als Schenkung wurde dem in München leider noch unzureichend vertretenen Leibl-Werke ein lichter klarer Erstdruck des Bildnisses seiner Mutter (Gr. 5) außer dem angekauften Blatte „Bauernhaus" (G. 17) zugefügt. Als Gelegenheitskauf boten sich eine große Radierung nach Rembrandts Predigt Johannis des Täufers von J. P. Norblin (H. 5), zwei technisch interessante Folgen von Eduard Gautier d'Agoty in Mehrfarbendruck nach Jean Pillement: Fleures idéalle und Noeuds de Rubans, Paris 1770; ferner eine der selteneren Radierungen von Francisco Goya: Maja H. 238 und vier englische lithographische Inkunabeln von Corbould, H. B. Chalon, J. Laporte und R. K. Porter 1803.

Mehr lokale geschichtliche Bedeutung haben einige liebenswürdige Blättchen von Franz Graf von Pocci, Strixner, G. Kraus (Münchner Stadtansichten) und Domenico Quaglio.

Der Bibliothek wurden außer den notwendigen wissenschaftlichen Handbüchern folgende wichtigere Werke neu zugeführt: Franz Marc: Stella Peregrina (Pflichtverlag); J. Grego: Rowlandson, the caricaturist, London 1880; W. Bode: Die Sammlung Huldschinsky, Frankfurt 1909; Goya: Caprichos, herausgegeben von Val. von Loga (Pflichtexemplar); Coppier: Les eaux fortes de Rembrandt, Paris 1917; Das Werk von Gustav Klimt, Wien 1918; Suite d'estampes: Costumes des François 1774, Faksimilereproduktion nach Freudenberger von Obernetter (Geschenk); Markus Behmer: Buchschmuck zu Osk. Wildes Salome (Geschenk) in Probedrucken.

Außer den schon erwähnten Mäzenen, die ihren Namen nicht genannt wünschen, hat die Sammlung für kleinere Zuwendungen zu danken den Herren Bankiers Baruch-Strauß in Marburg, Professor Buttersack in Icking, Konservator Dr. Buchheit, Dr. Christoffel, E. Hirsch, Exz. Freiherr von Laßberg, Dr. Maas, O. Nathan, Reg.-Rat Ullmann, W. Warncke, Jos. Weiß, sämtliche in München, ferner Herrn Hauptmann Henle, Augsburg, Prof. H. Thiersch, Freiburg i. Br., Direktor Dr. Secker, Danzig; endlich der Modernen Galerie und der Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in München, sowie dem Professoren-Kollegium der K. K. Akademie der bildenden Künste in Wien und dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Wie seit Jahren verdankt die Sammlung folgenden Verlagen die kostenlose Überweisung der von ihnen herausgegebenen künstlerischen Zeitschriften: Braun & Schneider, F. Bruckmann, Jugend, Simplizissimus; der Verlag „Wieland" ist diesem dankenswerten Beispiel ebenfalls gefolgt. Wertvolle Werke ihres Verlages bezw. ihrer Offizin schenkten die Herren Obernetter, Hugo Schmidt, Wolf & Sohn (Plakate) und Oskar Consée (Plakate). Weigmann.

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN.

Sitzung am 14. Januar 1918.

Herr Wolters eröffnet die Sitzung mit Mitteilungen über die notwendigerweise eingetretenen Beschränkungen in der Tätigkeit der Gesellschaft und spricht, anknüpfend an die jüngst vergangene zweihundertjährige Gedenkfeier Winckelmanns über ihn als Vertreter des Klassizismus in der Kunst wie in der Forschung und die viel weiter tragende Bedeutung, die ihm als dem ersten wirklichen Historiker der Kunst zukomme.

Herr Sieveking spricht über ein römisches Relief im Maximilianmuseum zu Augsburg, auf das F. Köpp bei Gelegenheit des Denkmälertages 1917 die Aufmerksamkeit der Archäologen gelenkt hatte. C. Robert (Germania 1917, S. 177 ff.) möchte die sehr zerstörte Darstellung auf den Mythos von Argos und Jo deuten. Der Vortragende erkennt in ihr vielmehr den Tod des Ikaros; vgl. Germania 1918 S. 44.

Ferner legt Herr Sieveking ein prachtvolles, dem Museum antiker Kleinkunst von einem Gönner geschenktes Weinsieb aus Bronze vor, das durch den Reichtum seines Musters alle andern Stücke dieser Gattung weit in den Schatten stellt. Es stammt aus Pompeji, wie die darauf angebrachte Inschrift (pertudit Pompeis Felicio) zeigt, und gehört der frühen Kaiserzeit an.

Herr Striedinger zeigt ein holländisches Bildnis vor, das auf Grund einer verstümmelt erhaltenen Bezeichnung, die auf einem in Schweden befindlichen Gemälde wiederkehrt, als ein Werk des aus Gent stammenden Malers Anselm van Hulle (ungefähr 1595—1668) bestimmt werden konnte, während mit Hilfe eines Stiches von der Hand des Pieter de Jode d. J. festzustellen ist, daß es den Freisingischen Domdechanten und Reichstagsgesandten Hans Georg Freiherrn von Puech († 1658) darstellt. A. van Hulle ist in seiner späteren Zeit fast ganz Holländer geworden, seine Frauen- und Gruppenbilder erinnern indes doch noch daran, daß er in Flandern geboren und ausgebildet ist.

Herr Wölfflin legt einige Proben der Bamberger Apokalypse (A. II. 42) vor, die inzwischen vollständig veröffentlicht worden ist. Die Handschrift, eine Arbeit der Reichenauer Schule (um 1000) gehört zu den eindrucksvollsten Schöpfungen des früheren Mittelalters. Sie ist monumentaler gedacht als das berühmte „Evangeliar Ottos III." (Cim. 58 der Münchner Bibliothek) und läßt sich nur mit dem Perikopenbuch Heinrichs II. (Cim. 57) vergleichen. Die Ähnlichkeit ist so groß, daß man auf dieselbe Hand schließen muß. Dabei ist der Bamberger Kodex offenbar das ältere Werk. Der Stil aber ist nicht als „handwerkliche Verflachung" zu bezeichnen, sondern als eine bewußte Beschränkung auf die Ausdrucksmittel der Fläche und der Linie bei immer stärkerer Ausschaltung naturalistischer Tendenzen. Gerade dadurch tritt sie dem Kunstgefühl unserer Zeit nahe. Frimmel (Apokalyptische Bilderhandschriften des Mittelalters, 1885) hat die Handschrift beschrieben, aber mit vielen Fehlern und ohne Gefühl für ihren Wert. Vöge (Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, 1891), der zum erstenmal die Hauptmasse der zugehörigen Handschriften zur „Schule" zusammengefaßt hat, führt unseren Kodex unter Nr. VI auf, begnügt sich aber für die Apokalypse im Wesentlichen mit einem Verweis auf Frimmel.

Sitzung am 6. Mai 1918.

Herr Wölfflin sprach über Dürer und die Basler Holzschnitte. Die Frage, ob Dürer der Autor der Basler Holzschnitte (Ritter vom Thurn 1493, Narrenschiff 1494, Terenzzeichnungen usw.) sei, ist noch immer eine offene. Abgesehen von dem sachlichen Interesse, hat sie allmählich ein starkes methodologisches Interesse bekommen, da es doch merkwürdig ist, daß bei klar vorliegendem Sachbestand eine Einigkeit der Meinungen nicht erreichbar sein sollte. In letzter Zeit haben Friedländer, Waldmann, Pauli sich wieder entschieden zu Gunsten Dürers erklärt, doch fehlen noch immer durchschlagende Gründe. Das Hauptargument ist: wenn Dürer nicht der Autor sei, so müßte man einen anonymen Doppelgänger annehmen, der mit von Nürnberg nach Basel kam und neben Dürer nachher in Nürnberg wieder auftaucht (Revelationes S. Brigittae 1500, opera Roswithae 1501 usw.), und dieser Doppelgänger, der kein unbedeutender Künstler gewesen wäre, müßte sich doch irgendwie zu einer historischen Person verdichten lassen; Versuche der Art (Röttinger) seien aber bisher fehlgeschlagen. Die Schwierigkeit liegt offenbar darin, daß man für alle Unstimmigkeiten in der Basler Gruppe die Jugendlichkeit Dürers verantwortlich machen zu dürfen glaubt, und andererseits bei den folgenden

Nürnberger Schnitten „schlechtem Holzwerk" gegenübersteht, wo man das Anstößige dem nachlässigen Holzschneider zuschieben kann. Die Frage ist aber in ein neues Stadium getreten, seitdem in der Publikation von Dodgson zwei Serien von Holzschnitten von überwiegend guter, sogar ausgezeichneter Qualität aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu bequemer Vergleichung vorliegen („Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern"[1]), Graphische Gesellschaft 1909), die zwar von Friedländer folgerichtig den echten Dürerwerken beigezählt werden, aber schon von dem Herausgeber Dodgson als nicht-dürerisch aufgefaßt worden sind. Durch eingehende Vergleichung gelangt der Vortragende zu dem Schluß, daß diese Holzschnitte in gleichem Maße wie sie von Dürers gleichzeitigen Arbeiten sich unterscheiden, die größte Ähnlichkeit mit der fraglichen Basler Gruppe haben[2]). Unter Vermeidung allgemeiner Urteile über Qualität, Auffassung und dergl. wurden einzelne äußerliche, leicht faßbare Momente herausgehoben:

1. Der junge Dürer verwendet den Nimbus sehr selten und nie in der Form des Scheibennimbus (einzige — späte — Ausnahme im Veronicablatt von 1510, bei einer nicht-historischen Situation mit gewollt starrer Wirkung). In der Basler Gruppe wie in den Nürnberger Andachtsbüchern ist alles nimbiert und zwar ist gerade der Scheibennimbus die herrschende Form (später stellenweise mit der Strahlenglorie kombiniert). Sogar eine besondere Gestalt des Scheibennimbus geht durch: die nach innen gezähnte Scheibe (neben der Scheibe mit dem Rankenkreuz bei Christus). Dies Motiv allein schon scheidet das echte Dürerwerk von dem angehängten. Vergl. die Brigittenholzschnitte usw.
2. Der auf tonige Wirkungen gerichtete Geschmack der Basler Schnitte (bei einer nur äußerlichen Durchführung indessen) ist immer beobachtet worden. Es finden sich die gleichen Methoden der Abschattierung in den Andachtsbüchern, z. B. das sachlich nicht gerechtfertigte Hellerwerden einer Wand nach oben. Dürer ist immer zuerst auf die sachliche Klarheit der Erscheinung bedacht gewesen. Man findet darum bei ihm auch nicht die Manier der bruchstückweise aufgetragenen Quaderzeichnung an verkürzten Wänden, wobei die Zeichnung gerade da plötzlich aufhört, wo sie am deutlichsten werden sollte, nämlich nach vorn zu.
3. Die Basler Schnitte verwenden häufig auffällige Schrägführungen von Wänden, grelle perspektivische Fluchtlinien in den weit aufgerissenen Fenster- und Türlöchern zu Seiten des Raumes, und die Möbel laufen gern schräg zur Wand. Derselbe Geschmack, wenn auch gemildert, findet sich wieder in den Andachtsbüchern, während Dürer früh, sicher aber in der Zeit nach 1500, die mehr flächig-ruhige Erscheinung sucht, verkürzte Mauern im Bilde nie einseitig dominieren läßt und die allzu lauten Verkürzungen in Türen und Fenstern vermeidet.
4. Dies führt zu der weiteren Feststellung, daß der Zeichner der Andachtsbücher (selbst in der späteren Serie) die Perspektive mit einem Verschwindungspunkt gleichfluchtender Linien überhaupt nicht anwendet, die Dürer doch seit Anfang des neuen Jahrhunderts überall durchführt.

Es lassen sich, wenn es nötig wäre, noch mehr Unterschiede namhaft machen, die alle zu dem Schlusse drängen, daß es in der Tat in unmittelbarer Nähe des jungen Dürer einen begabten „Doppelgänger" gegeben hat, der viel von Dürer angenommen hat und jedenfalls auch seinerseits eine Wirkung auf Dürer ausgeübt hat. Ihn zu benennen, mag augenblicklich noch Schwierigkeiten machen; auf der andern Seite aber, d. h. ohne diese Annahme, stößt man von vornherein ans Unerklärliche. Es ist natürlich, daß die Existenz eines Dürer so nahestehenden Jugendgenossen für die Kritik der Zeichnungen von einschneidender Bedeutung sein muß.

Was die Terenzzeichnungen in Basel anbetrifft, so ist in der neueren kunsthistorischen Literatur der Hinweis von Max Herrmann (Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 1914) zu wenig beachtet worden, daß sie aus sachlichen Gründen erst nach 1496 entstanden sein könnten und vielleicht als Illustrationen zu einer deutschen Terenzausgabe, die dann 1499 bei Grüninger in

[1]) Die eine Serie ist eine Salus animae von 1503, die andere eine Postille, zeitlich offenbar folgend.
[2]) Röttinger hat diese Blätter (soweit sie ihm bekannt waren) auch schon mit der Basler Gruppe verbunden und dem von ihm konstruierten „junge Wechtlin" gegeben, ohne sich indessen auf eine nähere Vergleichung einzulassen.

Straßburg ohne Bilder erschien, gedacht waren. Ohne sich die Hermannsche Argumentation zu eigen zu machen, kann man doch sagen, daß es viel für sich hat, die Terenzzeichnungen nach dem Ritter vom Thurn und dem Narrenschiff anzusetzen. Sie bildeten dann einen Übergang zu der feinen, schönlinigen Manier der zwei Nürnberger Andachtsbücher.

Herr Wolters besprach Griechisches schwarzes Geschirr mit eingepreßtem Ornament, wobei diese sehr verbreitete Gattung in zahlreichen Exemplaren aus Münchener öffentlichen und privaten Sammlungen vorgezeigt werden konnte. Hervorzuheben ist von diesen ein kürzlich als Geschenk S. K. H. des Kronprinzen Rupprecht von Bayern in das K. Museum antiker Kleinkunst gelangter Kelchkrater. Er hat eine für solche Keramik ungewöhnliche Größe (Höhe 275 mm); seine Glanzfarbe ist nicht von erster Güte, nicht so glänzend tiefschwarz wie bei den feinsten Vertretern der Gattung, vielmehr im allgemeinen etwas bräunlich getönt und stellenweise fleckig, aber durchaus nicht etwa geringwertig. Bis auf die Unterseite des Fußes und einige tonfarbig gelassene und rot lasierte schmale Streifen an ihm ist das ganze Gefäß schwarz. Es ist von drei eingestempelten Ornamentstreifen umgeben, oben nicht weit vom Rande, unten in der Höhe der Henkel und ungefähr in der Mitte des Körpers. Der erstere und letztere Streifen setzt sich aus auf- und abwärts gerichteten Blättern zusammen, die je zwei Eierstäbe bilden, der mittlere Streifen zeigt in der Mitte einen gleichartigen, abwärts gerichteten Eierstab, darüber und darunter aufwärts und abwärts gerichtete Palmetten, die letzteren, unterhalb des Eierstabes, durch Bogenlinien miteinander verbunden.

Das durch dieses in Athen erworbene Gefäß besonders stattlich vertretene schwarze Geschirr erfreut sich trotz seiner weiten Verbreitung keiner besonderen Beachtung. Ganz abschätzig urteilt H. B. Walters in seiner History of Ancient Pottery I, S. 212, diese Art sei erst üblich geworden, als das Töpferhandwerk keine künstlerische Bedeutung mehr gehabt habe; er denkt es sich also offenbar recht spät. Andere zusammenfassende Darstellungen der Keramik erwähnen es überhaupt nicht.

Daß diese zierliche Ornamentik für kleine, feine Gefäßchen erfunden und in Attika entstanden ist, kann nach den ältesten und feinsten der erhaltenen Stücke nicht bezweifelt werden. Dargestellt ist eines dieser delikat ausgeführten Gefäßchen in der Hand des Himeros auf dem feinen Epinetron aus Eretria (Ἐφημ. Ἀρχ. 1897, Taf. 10, 1); der Gott reicht es der ihr Haar ordnenden Hebe hin, offenbar damit sie einen feinen Wohlgeruch daraus auf ihre Locken träufele. Aus diesem Vorkommen dürfen wir schon für etwa 440 eine allgemeinere Bekanntschaft mit der Gattung erschließen. Aber die früheste Datierung ergibt sich daraus natürlich nicht. Diese zu gewinnen hat sich besonders R. Zahn bemüht (Priene S. 395. Athen. Mitt. 1907, S. 492, 1) und auf Grund eines Grabfundes in Bologna dafür den Anfang des 5. Jahrhunderts bestimmt. Bestätigend tritt dazu ein attisches rotfiguriges Gefäß von etwa 460, das neben dem gemalten einen solchen eingepreßten Schmuck zeigt und natürlich nicht an die Spitze der Entwicklung gestellt werden kann (Strena Helbigiana S. 249). Im thebanischen Kabirion sind ansehnliche Kantharoi dieser Gattung in beträchtlicher Zahl durch ihre Reste gesichert, zwei ziemlich vollständig erhalten, einer davon trägt eine altertümliche eingeritzte Inschrift mit ⊕. Trotz ausgezeichnet schöner schwarzer Glanzfarbe und vortrefflicher Töpferarbeit beweist die helle Qualität des Tones, die dann rote Lasur der tonfarbig gelassenen Teile zur Folge hat, böotischen Ursprung, und der gleichen böotischen Fabrik gehört auch der neue Krater der Münchener Sammlung an. Es lassen sich überhaupt in Böotien blühende, mit Attika erfolgreich wetteifernde Fabriken feststellen, die offenbar nichts anderes sind, als im Absatzgebiete selbst von attischen Töpfern eingerichtete und betriebene Töpferöfen. Einen Vorläufer haben diese attischen Töpfer im 6. Jahrhundert schon in Teisias, der sich in den älteren seiner Signaturen ausdrücklich Athener nennt, weil er im Ausland arbeitete, in den jüngeren (die wir von seinen Gehülfen hergestellt denken müssen) das Eindringen böotischer Schrift duldet. Diese Tatsache attischer Töpfereien auf böotischem Boden läßt das krause und bunte Durcheinander verschiedenartigsten, gleichzeitig verwendeten Geschirrs, wie es die Nekropole von Ritsona (Mykalessos) zeigt, leichter erklärlich erscheinen. Auch unter dem dort gefundenen „attischen" Geschirr hat der Vortragende böotische Stücke mit Sicherheit feststellen können. Im Kabirion hat die Verwendung gestempelter Ornamente auch auf das einheimische helle Geschirr mit dunkler Bemalung übergegriffen.

Die weite Verbreitung, welche diese gestempelte Dekoration auf schwarzem Geschirr später, vor allem in Italien gefunden hat, wo sie auch gerne mit hell aufgemaltem vegetabilischem und sonstigem Ornament kombiniert wurde (wie in Teanum), ist bekannt, auch die Verbindung dieses Ornamentes mit Münzabdrücken, besonders den schönen Silbermünzen von Syrakus, die wie Medaillons in die Mitte des Schalenbodens eingesetzt wurden. Von diesen Schalen mit der Syrakuser Münze konnten zwei Exemplare des Münchener Museums antiker Kleinkunst vorgelegt werden, eines aus Nola (früher P. Arndt 369), eines aus Dodwells Besitz (3337); vgl. R. Pagenstecher, Die Calenische Reliefkeramik, S. 16, i. l. An diese bekannten Stücke schließt sich eine Schale ungefähr gleicher Form an (Sammlung Dr. A. Preyß, aus Trevi bei Perugia), ganz schwarz bis auf die rot lasierte Unterseite des Fußes; im Innern eingestempelt ein unbärtiger, wohl weiblicher Kopf in Vorderansicht, in der Mitte eines aus fünf, durch Halbkreise verbundenen Palmetten gebildeten Sterns. Caylus (Recueil I, Taf. 36, 4), der ein ähnliches aber henkelloses Gefäß abbildet, besaß etwa dreißig gleichartige, die meisten mit demselben Schmuck. Wie typisch er geworden war, zeigen die Schalen von Teanum (vgl. R. Pagenstecher, Calenische Reliefkeramik, S. 121). Ein anderes Stück, Schalenboden (im Besitz Prof. P. Arndts), wohl aus Tarent, zeigt eingepreßt den Kopf der Athena nach rechts, vielleicht nach einer der dortigen Münzen hergestellt.

Die zahlreichen vorgelegten typischen Stücke im einzelnen aufzuführen, würde keinen Zweck haben. Nur zwei ungewöhnliche, die Malerei und eingestempeltes Ornament verbinden, sind noch zu nennen. Beide befinden sich in der Sammlung Dr. A. Preyß.

Tiefer skyphosähnlicher Napf (Form etwa Furtwängler 190), aus Scheggino in Umbrien; ein flüchtiges junges attisches Stück (schöner Stil). Außen die (stark ergänzten) Reste je zweier stehender Jünglinge zwischen den Henkelpalmetten, innen nur schwarze Färbung und fünf zum Stern geordnete eingestempelte Palmetten. Durchmesser ohne Henkel 15,5 cm.

Flache Kylix mit niedrigem Fuß (Form Furtwängler 226, vgl. 3335 ff.), außen und innen rotfigurig bemalt, und zwar in der Art apulischer Vasen. Außen zwischen reichen Henkelpalmetten typische bakchische Gruppen (je ein Mädchen mit einem Jüngling). Innen weiß aufgehöhter feiner Efeukranz, dann weiter nach innen derber Eierstab, von diesem eingerahmt Mädchen auf Felsen nach links sitzend mit Schmuckkasten (verblaßtes Ornament) auf der Rechten. Dies rotfigurige Bild geht über die, vielleicht absichtlich etwas verriebene aber noch deutlich sichtbare eingestempelte Ornamentik (vier zum ornamentalen Kreuz geordnete Palmetten) hinweg. Es ist also eine anfänglich zu rein plastischer Verzierung bestimmte Schale nachträglich mit Malerei versehen worden, und es wird so nicht nur die Gleichzeitigkeit beider Arten, sondern auch die Herstellung von Gefäßen beider Dekorationsweisen in derselben apulischen Fabrik (vgl. dazu Patroni, Ceramica S. 131; Rendiconti R. Acc. dei Lincei 1912, S. 558; Macchioro, Röm. Mitt. 1912, S. 168) bewiesen.

In der Sitzung vom 17. März 1919

begrüßt der Vorsitzende Herr Wolters die aus dem Felde heimgekehrten Mitglieder und gedenkt des gefallenen Herrn Fritz Burger.

Herr Buchheit bringt im Hinblick auf Hagens Buch über Grünewald einige Ausführungen. Im Gegensatz zu dem von Hagen konstruierten hypertrophischen Wandertrieb Grünewalds nimmt er einen längeren Wohnsitz Grünwalds in Mainz an. Sandrarts kurze Notiz darüber ist um so schwerwiegender, da Sandrart noch aus direkter Werkstattüberlieferung schöpfen konnte. Referent lehnt das Schulverhältnis Grünewalds zu Holbein ab, in Farbe und Typus kann er keine Berührungspunkte finden, er stimmt der von Glaser vertretenen Anschauung bei, daß Holbein bei seinem Frankfurter Altar den Einfluß Grünewalds empfängt, und zwar müssen schon bedeutende Werke Grünewalds vorgelegen haben, da Holbein hier plötzlich ein so starkes Schwanken in seiner Entwicklung zeigt. Die Wurzeln für Grünewalds Kolorismus sind in der Mainzer Kunst zu suchen. Der Vortragende weist an einem bisher noch nicht beachteten Bilde des Meisters der Darmstädter Passion, den Thode schon in Beziehungen zu Grünewald brachte, in Orb nach, daß nach der Stellung Orbs zu Mainz der Schöpfer der dortigen Altartafel ein Mainzer Künstler war. Es ist daher die Persönlichkeit des Malers Friedrich Carbon, der in den fünfziger Jahren im Dienste des Mainzer Erzbischofs Dieter stand, der durch Hilfe Orbs Erzbischof von Mainz wurde, besonders zu beachten. Unter Einwirkung des Meisters der Darmstädter Passion und der von Hagen be-

sonders hervorgehobenen Glasmalerei ist Grünewalds Kolorismus zu erklären. In Mainz ist auch der Isenheimer Altar gemalt worden; der mittelalterliche Werkstattbetrieb läßt die Anfertigung eines so großen Altarwerkes mit der vom gewöhnlichem Farbenschema stark abweichenden Farbgebung in einem Klosterbetrieb als unmöglich erscheinen; auch die von Sandrart im Mainzer Dom erwähnten Altararbeiten bezeugen das Vorhandensein einer größeren stabilen Werkstatt. Der Vortragende kommt dann ausführlicher auf die Datierung des Isenheimer Altars zu sprechen, dessen Entstehung er im Gegensatz zu den bestehenden Ansichten vor die Frankfurter Grisaillenmalerei setzt. Die Skulpturen lassen eine Datierung um 1500 zu. Die Gemälde zeigen koloristisch zwei verschiedene Stufen, Kreuzigung und Verkündigung die früheste, Engelskonzert die spätere. Die Münchener Verspottung, deren Eindruck durch die neugemalten Augen, die ausgekratzt waren, sehr gemindert ist, zeigt bereits die zweite Stufe, so daß der Isenheimer Altar um diese Zeit gemalt ist, da die nach 1509 entstandenen Frankfurter Flügel malerisch wieder eine Weiterentwicklung zeigen. Zu der Hypothese Hagens von der Italienreise Grünewalds legt der Vortragende ein Bild aus der Sammlung Johnson vor, südfranzösisch um 1480, das gleichfalls die von Hagen aus der Pesellino-Predella herausgeholte Schergenfigur in fast gleicher Haltung wie auf der Münchener Verspottung enthält. Unhaltbar ist die von Hagen herangezogene Stelle aus dem Testament von Reizmann, die Triumpha Caesaris betreffend, in denen Hagen Gemälde sehen will, vielleicht sogar Kopien von der Hand Grünewalds. Hier kann es sich nur um Stiche handeln, denn es wird bei den anderen Stücken des Inventars immer ausdrücklich hinzugesetzt: „gemalt Tuech", während bei der Anführung der Triumpha Caesaris diese Bezeichnung fehlt.

Herr Buchheit bestreitet endlich die einen schreienden Schergen darstellende Zeichnung im Louvre als Arbeit Grünewalds. Herr Halm sieht in ihr die Hand Wolf Hubers. Herr Halm verweist alsdann noch auf ein bisher übersehenes begeistertes Lob über Grünewalds Münchener Erasmusbild in „Semilassos vorletztem Weltengang", von dem bekannten Gartenkünstler und kunstliebenden Schriftsteller Hermann Fürst von Pückler-Muskau (1835), das für die Wertschätzung Grünewalds zu jener Zeit, wie für Pücklers hohe, geschmackvolle Gesinnung von gleichgroßer Bedeutung ist.

Herr A. L. Mayer betont in der weiteren Diskussion, daß die Basler Kreuzigung sicher als Grünewalds frühestes erhaltenes Werk zu betrachten ist und die nur in Skizzen und in Kopien auf uns gekommene Kreuzigung, die einst Herzog Wilhelm von Bayern besaß, zwischen der Basler und Isenheimer entstanden sein muß, nicht aber, wie Hagen meint, erst einige Jahre nach der Vollendung des Isenheimer Altars. Buchheits Datierung des Isenheimer Altars auf 1500 hält Herr Mayer für zu früh. Er setzt die Entstehung der Tafeln in die Jahre 1507—11 und glaubt, mit Buchheit den Unterschied der zwei Tafelgruppen nicht nur in Farbengebung, sondern auch in der gesamten Technik betonend, daß zwischen der Fertigstellung der ersten Gruppe (Kreuzigung, Verkündigung, Auferstehung) und der zweiten eine Pause eingetreten ist, während der Grünewald vielleicht die Frankfurter Grisaillen gemalt habe. Schließlich weist Herr Mayer auf die Haltlosigkeit von Hagens Hypothese betreffend ein Martyriumsflügelbild des Altars für Issigheim hin und betont, daß der sog. Kopf eines singenden Engels im Berliner Kupferstich-Kabinett, den Hagen für einen schreienden Schergen ansieht, unbedingt ein Kinderkopf sei, ebenso wie der weibliche Studienkopf in der gleichen Sammlung unmöglich für einen Männerkopf, wie Hagen will, angesehen werden könne.

Am 18. März sprach Herr Dörnhöffer in der Alten Pinakothek vor dem Isenheimer Altar über dessen Erhaltungszustand und schilderte die restauratorischen Maßnahmen, die in München ausgeführt wurden.

Vor der Überführung des Altarwerkes nach München war es von dem Berichterstatter und Professor Kinkelin in Kolmar selbst eingehend untersucht worden. Es ergab sich, daß mehrere der Tafeln ausgebreitete Blasenherde zeigten und daß der Holzwurm in sämtlichen Bildern in mehr oder weniger verhängnisvoller Weise gearbeitet hatte. Es ergaben sich auch Anzeichen dafür, daß der Wurm noch weiter tätig war.

Der Transport wurde unter Anwendung außerordentlicher Vorsichtsmaßregeln durchgeführt und verlief ohne die geringste Schädigung der Bilder. Die alsbald beginnenden Arbeiten beschränkten sich im wesentlichen darauf, die Bilder von dem Holzwurm zu befreien, die lose gewordenen Farbstellen zu befestigen und klei-

nere abgefallene oder abgestoßene Stellen zu ergänzen. Die Übermalungen, die an verschiedenen Stellen zu beobachten sind, wurden belassen, außer wo sie den farbigen Findruck der Bilder besonders unangenehm schädigten. So wurden einige häßliche Übermalungen in dem roten Gewande der Madonna auf der „Menschwerdung Christi" entfernt. — Zu einer etwas weitergehenden Restaurierung bot allein die Predella Anlaß. Diese wies in der Mitte größere, sehr derbe Übermalungen auf. Außerdem war festzustellen, daß die ursprünglich aus zwei Teilen bestehende, später aber in einen Rahmen gefaßte Tafel falsch zusammengefügt worden war, so daß die Linien der Zeichnung in den beiden Hälften nicht mehr zu einander paßten. Die beiden Bildhälften wurden in richtiges Verhältnis gebracht und der dadurch sich ergebende Zwischenraum von 3 cm durch eine vertikale Mittelleiste gedeckt, wie sie ursprünglich sicher auch vorhanden war. Die an den inneren Bändern stellenweise handbreit auftretenden Übermalungen wurden entfernt und die darunter befindlichen nicht ganz unbeträchtlichen Verletzungen ergänzt. — Alle diese Mängel und Ergänzungen sprechen aber im Gesamteindruck des Altarwerkes in keiner Weise mit, seine Erhaltung darf im ganzen als glänzend bezeichnet werden.

In der Sitzung vom 8. April 1919

sprach Herr Berliner über altchristliche und frühbyzantinische Denkmäler in der Dobrudscha an Hand eines 1918 in Bukarest erschienenen Buches des katholischen Erzbischofs Raymund Netzhammer, „Die christlichen Altertümer der Dobrudscha". Obwohl von keinem Fachmann verfaßt, ist die Publikation sehr wichtig, da sie fast lückenlos zusammenstellt, was an einschlägigem Material bekannt ist. Dieses ist, wenn auch zum größten Teil in rumänischen Schriften seit Jahren publiziert, von keinem der westlichen Bearbeiter der frühmittelalterlichen Kunstgeschichte herangezogen worden.

Der Vortragende zeigte, daß wir ihm nicht nur eine regionale Erweiterung unserer Kenntnisse zu danken haben, sondern daß der Typenschatz bedeutsame Bereicherung erfährt. Er besprach daher eingehender einen Altar, die Ruinen mehrerer Basiliken, eine Krypta.

Der Altar stammt aus Constantza und steht jetzt im Bukarester Museum. Eine Widmungsinschrift an τῷ μακαρίῳ Τιμοθέῳ erlaubt seine Datierung ins 4. Jahrhundert. Berliner bestreitet im teilweisen Gegensatz zu Netzhammer nach dem Befunde der Entwicklungsgeschichte des Altars im Orient, daß es sich um einen Reliquienaltar handelt, erklärt ihn vielmehr auf Grund der Inschrift und seiner geringen Höhe als einen Tisch, an dem die vielfach bezeugten Mahle an Märtyrergräbern stattfanden. Er erörterte zum Beweise die Erklärungsmöglichkeiten der Darbringung des Tisches an den uns sonst unbekannten, durch das Beiwort μακάριος als Märtyrer bezeichneten Timotheos und entschied sich für den Sinn: Darbringung von etwas dem Märtyrer Erwünschtem, die seit der Mitte des 4. Jahrhunderts allgemeine Sitte war — und die am häufigsten in der Darbringung von Speisen und dem Mahle am Grabe bestand.

Der Tisch ist 72 cm hoch, also zu niedrig, als daß ein Stehender hinter ihm zelebrieren kann. Die Annahme einer Stufe unter dem Tisch (also ohne daß der Priester auf ihr stünde) schließt Berliner als äußerst unwahrscheinlich aus, da kein Grund einzusehen ist, warum die beiden Stützwände dann nicht gleich höher gebildet wurden, außerdem eine Altarform bestehend aus Untersatz, Stütze und Platte nicht zu belegen ist. Die Höhe entspricht aber der durchschnittlichen Höhe der afrikanischen Agapentische, sodaß also auch dieses formale Moment die Interpretation Berliners stützt.

Von Grundrißlösungen wurden basilikale Anlagen aus Adamklissi (Tropaeum Trajani) vorgeführt. Berliner erläuterte zunächst die Schwierigkeiten einer genauen zeitlichen Einordnung aus den politischen Schicksalen des Landes mit den vielen Verwüstungen und Wiederaufbauten, die sie mit brachten; einen Terminus ante quem gibt die Zerstörung des Ortes in den Avareneinfällen, rund um 600. Die gefundenen architektonischen Einzelglieder weisen sämtlich ins 5.—6. Jahrhundert.

Als der interessanteste und problematischste Bau wurde die sogenannte „byzantinische Basilika" vorgeführt. Ein kreuzförmiger Grundriß zeigt parallel zu den Langhauswänden je eine Säulenreihe, die vor dem Altarraum durch eine Querreihe verbunden sind. Unter Heranziehung von H. Demetrius in Saloniki, der Arkadiuskirche der Menasstadt und des Zentralbaues in Rusapha besprach Berliner das Problem dieser einzigartigen Grundrißlösung. Die Kirche zeigt als weiteres bedeutsames Detail einen Chorumgang, entstanden durch eine kleine Apsis, die konzentrisch vor der großen Apside steht

(wie im sog. Xenodochium des Pammaschins, in der großen Kirche in Salona und in einigen anderen). Endlich das Wichtigste: eine vollkommen erhaltene kleine Krypta (1×1,20 m) oder Confessio, zu der man auf 12 Stufen hinabstieg. Nach Berliner ruhte der Heilige nach konstantinopolitanischer Sitte unter dem Kryptaboden (wie auch St. Maurus in Parenzo). Erbaut dürfte die Kirche in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sein.

Eine andere Kirchenanlage enthält seitlich der Kirche ohne architektonische Verbindung ein — in den Grundmauern wohl erhaltenes — Baptisterium aus justinianischer Zeit. Der nicht große Bau zeigt eine neue Form des quadratischen Taufraumgrundrisses (Heraustretendreier Apsiden aus der Mauerflucht) und gab Veranlassung zur Besprechung des hauptsächlichsten Nebenraumes eines Baptisteriums: des Konsignatoriums, des Firmraumes.

Zum Schlusse wies Berliner darauf hin, wie außerordentlich bedauerlich es ist, daß äußere und innere Gründe es verhindert haben, daß während der Besetzungszeit etwas Ernstes zur Ausgrabung der nach Netzhammer im Lande noch reichlich vorhandenen christlichen Altertümer getan wurde. Geschehen ist nur etwas in Mangalia, wo auf Anregung des Erzbischofs in einer schon teilweise freigelegten Anlage von Dr. Jacobs weitergegraben wurde. Gefunden wurde ein Atrium, das seiner Basilika an der östlichen Langseite vorgelagert war. Nach Aufnahmen von Dr. Jacobs (der bisher nur im Dobrudschaboten über seine Funde berichtet hat) konnte Berliner Brüstungsplatten und ein unvollendetes, schönes korinthisches Faltkapitell vorweisen, die sämtlich mit ähnlichen Stücken der ravennatischen Bauten der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Beziehung gebracht wurden und dadurch die Bedeutung Konstantinopels für beide Gruppen erhärten.

Herr Buchheit spricht über ein altdeutsches Männerporträt, ausgestellt im Burlington-Club 1906 Nr. 37, dort als nürnbergisch und Bildnis eines Tucher auf Grund eines Wappenringes erklärt. Dem Vortragenden ist es gelungen, durch Entzifferung einer Briefaufschrift den Dargestellten als den Landshuter Stadtschreiber (Notar) Alexander Mornauer festzustellen, der von 1464 bis zu seinem 1488 erfolgten Tode diese Stelle in Landshut bekleidete. Ob das Gemälde Landshuter Ursprungs ist, ist fraglich, da die Familie nicht einheimischer, sondern Tiroler Herkunft war. Näheres über die Familie, deren Archiv in Tirol noch vorhanden, festzustellen, ist durch die gegebenen Verhältnisse zur Zeit unmöglich.

Ferner bringt der Vortragende Beiträge zu dem Landshuter Bildschnitzer Hans Leinberger. Er kann an der Hand von Urkunden nachweisen, daß Leinberger 1515 Zahlung für Beibringung einer Visierung für einen Altar zu St. Johannes in Moosburg erhielt, ebenso im gleichen Jahre 52 Gulden für gelieferte Tafeln; leider ist der Jahrgang 1516 aus der sonst lückenlosen Reihe der Rechnungsbücher verschwunden, so daß die Summe der Hauptzahlung nicht festzustellen ist. Von diesem Altar stammen daher wohl die bisher irrtümlich dem Altar in St. Castulus in Moosburg zugeteilten Reliefs: Predigt Johannis des Täufers, im Sighart-Museum in Freising, und die Taufe Christi im Berliner Museum. Durch diesen Fund ist für die Datierung des Altars in St. Castulus ein Behelf gefunden, der vor 1515 zu setzen ist, da bisher auch eine Notiz von Sighart übersehen wurde, die besagt, daß Hans Wertinger 1517 nach langem Prozeß für die Predella des Hochaltars in St. Castulus (die Gemälde sind noch vorhanden) 27 Gulden empfing.

In nächste Nähe der Moosburger Altäre ist dann noch die überlebensgroße Madonna zu setzen, die jetzt in St. Martin zu Landshut im Innern über dem Nordportal aufgestellt ist.

Aus der Spätzeit Leinbergers kann der Vortragende dann noch Urkunden für ein Werk vom Jahre 1526, die Madonna zu Polling, anführen, die bisher schon stilkritisch in der Lokalliteratur mit Leinberger in Verbindung gebracht wurde. Der Altar wurde dem Schnitzer Hans Bockschütz von Tölz in Auftrag gegeben, die Figuren aber und das Marienbild von Hans Leinberger geliefert. Die Beziehungen Leinbergers zu Polling sind durch die Herkunft des Abtes von Polling aus Landshut zu erklären.

Herr Halm behandelt kurz die Entwicklung der Wolf Huber-Forschung seit Wilhelm Schmidts Festlegung des Feldkircher Beweinungsbildes von 1521 auf diesen Meister. Er greift auf seine Ausführungen über die in die Huberfrage eingreifenden archivalischen und literarischen Notizen in der Zeitschrift „Die christliche Kunst" V, 1908, S. 65 zurück. Danach nahm Halm schon damals Stellung gegen die Annahme von Merkle, Voß, Riggenbach u. a., wonach das Beweinungsbild und das Relief einer hl. Sippe in

Feldkirch die letzten Reste des archivalisch für 1515 belegten Annabruderschaftsaltars seien. Aus kunstgeschichtlichen und liturgischen Gründen schloß er, daß Wolf Huber zwei Altäre für Feldkirch gefertigt habe, einen gotischen Schreinaltar mit Schnitzwerk und Flügeln für die St. Annabruderschaft 1515 und einen gemalten Altar von 1521 und 1522. Von ersterem, der im Schrein eine größere Gruppe der hl. Sippe und gemalte Flügel aus dem Leben der hl. Anna besessen habe, sei nichts erhalten geblieben; auch das Sippenrelief in Feldkirch könne nicht dazu gehört haben, ebensowenig das Beweinungsbild. Wir besäßen vermutlich nur eine Skizze zu einem der Flügelbilder — Joachim auf dem Felde, von 1514. — Der zweite Altar hätte aus dem Beweinungsbilde von 1521 und einer noch vorhandenen gemalten Predella mit dem Schweißtuch Christi bestanden.

Die wiederaufgefundene textgetreue Abschrift des Vertrages über den Annabruderschaftsaltar von 1514 aus dem 17. Jahrhundert, abgedruckt in einem Aufsatz von Archivar Dr. Andreas Ulmer in Bregenz in den Veröffentlichungen des Vereins für christliche Kunst und Wissenschaft in Vorarlberg, habe nunmehr die Annahme Halms hinsichtlich der beiden Altäre in allen wesentlichen Teilen bestätigt.

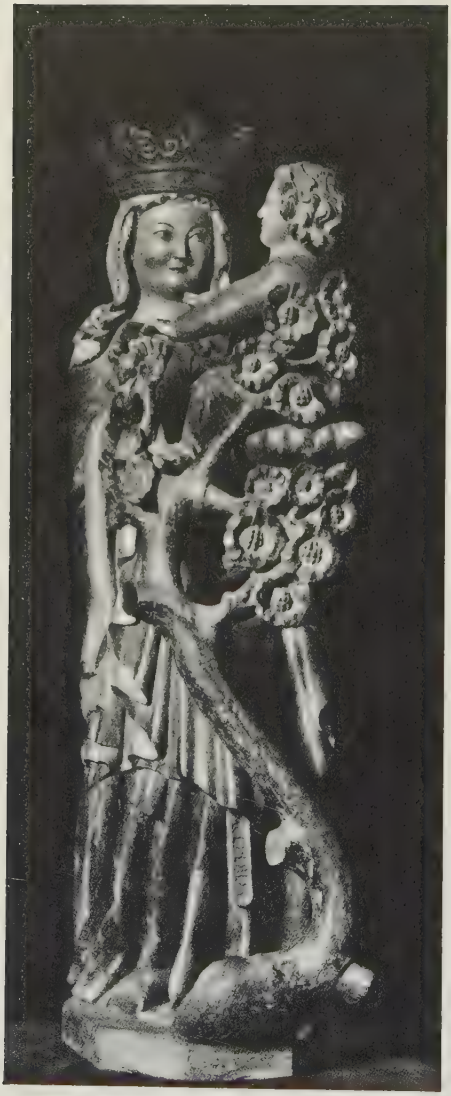


Abb. 1 und 2. Madonna mit dem Rosenstrauch
Im Bayerischen Nationalmuseum

DIE MADONNA MIT DEM ROSENSTRAUCH IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM

VON PHILIPP MARIA HALM

Mit 7 Abbildungen

Das Bayerische Nationalmuseum erwarb im Jahre 1916 eine Madonna der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, deren mannigfaltige Bedeutung sie aus den Neuerwerbungen der letzten Jahre besonders hervorhebt und eine eingehendere Betrachtung rechtfertigt. (Abb. 1—3)

Die Figur, aus einem einzigen Stück Donaukalksteins gearbeitet, mißt in der Höhe 1,33 m. Die Erhaltung ist die denkbar beste. Außer einigen abgebrochenen Kleinigkeiten, die die Gesamterscheinung kaum beeinträchtigen, ließ sich nur noch eine unbedeutende Ausbesserung am Gewand der Maria feststellen, die sich aber als alt und aus der Entstehungszeit der Figur herstammend erwies. Besonderen Reiz verleiht dem Bildwerk die zum größten Teil erhaltene ursprüngliche farbige Bemalung, die sich glücklich aus mehrfacher Übertünchung herausgeschält hat.

Die Darstellung der Madonna ist eine sehr eigenartige, und soweit es sich überschauen läßt, singuläre.

Maria steht auf einer achtseitigen Plinthe, aus der sich vor ihr der knorrige Stamm eines Rosenstrauches emporwindet, in dessen Blütenzweigen auf einem kleinen Kissen das Jesuskind in langem Kleidchen sitzt; um sein Lockenköpfchen legt sich ein Reif mit kleinen Rosen. Mit der Rechten greift es scherzend unter das Kinn der Mutter, seine Linke ruht auf der Rechten der Mutter, die sie auf einen Zweig des Rosenstrauches legt. Die Gestalt der Maria, zumal von rechts gesehen (Abb. 3), von der Strenge eines antiken Götterbildnisses erfüllt, regt nur mäßig den Körper im plastischen Widerspiel zu dem emporstrebenden Rosenstamm. Über dem langen blauen Untergewand trägt sie einen mit einer Rosette genestelten roten Mantel, der über den rechten Arm gelegt und in ruhiger Linie unter dem linken Arm durchgezogen ist. Ein Schleier, der auf die Schultern herabfällt, verhüllt das Haar, eine Palmettenkrone deckt das Haupt. Das rundliche Gesicht mit seinen vollen Zügen und dem allzukleinen Mund ist dem Kinde zugewandt; den Schimmer heiterer Ruhe im Antlitz der Mutter spiegelt das Köpfchen des Kindes zurück: das einzig Lebenspendende in der visionären Losgelöstheit von allem Körperlichen.

Gehen wir zunächst der Herkunft des Bildwerkes nach! Bis vor wenigen Jahren hatte es, weitaus die beste der dortigen zahlreichen Hausmadonnen, in Straubing

an einem Bürgerhaus am Marktplatz gestanden, zum mindesten schon seit dem 18. Jahrhundert, wie die noch vorhandene Stuckdekoration der Nische erkennen läßt. Als ein heimisches Werk der niederbayerischen Herzogsstadt darf die Figur jedoch deshalb nicht angesprochen werden. Der wirtschaftliche und damit der künstlerische Aufschwung der Stadt hub erst nach ihrer Errichtung zur Residenz i. J. 1353 an und fand ihren sichtbaren Ausdruck zunächst in den kraftvollen Backsteinbauten des Schlosses und der Kirchen, deren figürlich dekorative Ausstattung vorwiegend in den Händen der Tonbildner lag.[1]) Daß Straubing damals einer eigenen Steinmetzschule von künstlerischer Bedeutung entbehrte, erhellt einerseits aus der Nachricht, daß Herzog Albrecht der Jüngere eine für das Karmelitenkloster in Straubing bestimmte Steinstatue des heiligen Georg bei Meister Stephan dem Steinmetz in München in Auftrag gab, anderseits daraus, daß alle nur etwas über handwerkliches Können hinausragenden Steinbildwerke der Stadt und ihres weiteren Umkreises seit dem Ende des 13. Jahrhunderts sich ohne weiteres als Import und zwar aus der benachbarten Diözesanhauptstadt Regensburg zu erkennen geben. Dort hatte, anknüpfend an die Tradition des hochentwickelten Kunstlebens im frühen 13. Jahrhundert, die Bildhauerschule erneute mächtige Förderung gefunden durch den 1275 begonnenen

Abb. 3. Madonna mit dem Rosenstrauch im B. Nationalmuseum.

[1]) Vergleiche hiefür und für das Folgende: Ph. M. Halm, Die spätgotische Grabplastik Straubings in „Kunst und Kunsthandwerk", Wien XXVII (1914), S. 285.

Dombau, der der Bildnerei eine ungeahnte Fülle von Arbeiten mannigfaltigster Gestaltungsmöglichkeiten zuwies. Es unterliegt denn auch keinem Zweifel, daß unsere Steinmadonna ein Werk der Regensburger Schule ist, deren Schöpfungen des 14. Jahrhunderts sie sich mühelos eingliedern läßt. Damit ist zugleich gesagt, daß sie der Steinmetzenschule des Domes entstammt, die, wenn man nicht den Ehrengräbern von St. Emmeran eine gesonderte Stellung einräumen will, die erste Blütezeit der Regensburger Bildnerei in sich begreift. Ihre Ansätze fußen noch im 13. Jahrhundert, das 14. Jahrhundert wird ihr unter der rüstigen Förderung des Dombaues zum sieghaften Aufstieg.

Abb. 4. Engel Gabriel vom Verkündigungsaltar des Domes in Regensburg

Dort, auf dem fruchtbaren Boden des Dombezirkes, haben wir auch nach den gattungsverwandten Erscheinungen unserer Rosenmadonna zu suchen und finden sie zunächst in dem figürlichen Schmuck zweier jener tempelartigen Ziborienaltäre, des Verkündigungsaltares im südlichen und des St. Heinrich- und Kunigundenaltares im nördlichen Seitenschiff des Domes.[2]) Die steinerne Ruhe dieser Figuren, hier des kaiserlichen Paares, dort Mariens und des Engels Gabriel, das Unerschütterliche der körperlichen Haltung, das Unabänderliche jeder Geste, all das ist der Ausklang des architektonischen Grundgedankens; Architektur und Plastik sind unzertrennlich aufeinander eingestellt; die eine ist ohne die andere nicht denkbar, das Wesen der einen ist im andern aufgegangen. Der architektonischen Linie folgt gesetzmäßig in klarem ruhigen Fluß das Gewand, mit dem das Feierliche des ganzen baulich-plastischen Organismus verrauscht. Aus- und abgeglichen in ihrer äußerlichen Erscheinung, trotz ihrer Feierlichkeit jedem Pathos abgewandt, in sich beglückt vom eigenen Dasein, erscheint in diesen Gestalten das Material durch den Gedanken überwunden. Der tausendstimmige Hymnus des gotischen Domes weckt in diesen Figuren das letzte Echo, sie werden zur Stufe jenes „Itinerarium mentis in deum" des Doctor seraphicus, zur Gottesleiter, auf der die christliche Seele zum Himmel steigt. Sie sind der

[2]) Aufleger-Hager, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München, II. Band (1896), Tafel 22 und 24. S. auch B. Riehl, Bayerns Donautal, München-Leipzig (1912), S. 114.

Ausfluß des gläubigen, aller Weltlust abgekehrten Gefühlslebens, das im schwärmerisch-inbrünstigen Verkehr mit Gott sein höchstes religiöses Verlangen, sein größtes irdisches Glück ersehnte.

Wie die führenden Geister jener tiefen, gefühlsmäßigen Religiosität, Meister Eckart, Tauler, Suso u. a. in stillen Betrachtungen und schwärmerischen Zwiegesprächen mit Gott suchender Seele rangen, wie sie aus schlichten Worten deutscher Zunge und anschaulichen Bildern ihre die Massen zwingenden Predigten formten und damit Wonne und Verzückung, Schmerz und Bitterkeit in die empfindsamen Herzen ihrer Hörer streuten, so wurden allgemach auch die bildenden Künste zu Trägerinnen dieses traumhaften Gefühlslebens der Weltflucht, der zehrenden Sehnsucht und der befreienden Selbstentäußerung gottergebener Seelen. Fast unmerklich lösten sich aus den strengen starren Werken der Vergangenheit Gestalten von fast unnahbarer stiller Erhabenheit und Entrücktheit, dann aber mehr und mehr Schöpfungen menschlich-liebenswürdiger oder mitleidsvoll-erbarmender Anziehungskraft, Wesen, für die die sichtbare Form nur das Gefäß der sie beherrschenden und fast zersprengenden Gefühle wurde, bald schwärmerischster Glut, zärtlichster Hingebung und seligster Verzückung, wie vornehmlich in den Bildern der Kindheit Jesu und des Marienlebens, bald furchtbarsten, selbstverzehrenden Mitleids und unsagbarster Schmerzen und Leiden, wie in der Passion des Herrn. Aus dem Geist dieser religiösen Strömung und Empfindung heraus erwuchs auch die Madonna mit dem Rosenstrauch.

Die beiden Ziboriumsaltäre zeigen in ihrem Skulpturenschmuck die engsten stilistischen Beziehungen, so daß wir berechtigt sind, für beide die gleiche Entstehungszeit anzunehmen. Unter der Bezeichnung „St. Heinrich- und Kunigundenkapelle“ in einer Urkunde vom Jahre 1352 darf man wohl den Ziboriumsaltar des nördlichen Seitenschiffes verstehen, der also damals schon vollendet war, so daß man die bildnerische Ausstattung dieses und des Verkündigungsaltars um 1350 ansetzen darf (Abb. 4).

Die Madonna mit dem Rosenstrauch zeigt dieser gegenüber keine erheblichen fortschrittlichen Wandlungen. Namentlich ist die Gewandung, von einigen schärferen Faltenbrüchen abgesehen, in ihren weich dem Körper sich anschmeichelnden Flächen und den flachen Wellenrändern jenen Figuren so eng verwandt, daß man an die gleiche Hand denken möchte, schlösse nicht der wesentlich rundere und weniger feine Gesichtstypus der Rosenmadonna und ihre in manchen Einzelheiten gänzlich anders geartete plastische Ausdrucksweise diese Annahme aus. Am deutlichsten offenbart sich dieser Zwiespalt in der Schrägstellung der Augen und der dicken ungegliederten Nase der Madonna. Anderseits weisen aber wieder stilistische und technische Einzelheiten, wie die starren, leblosen, unartikulierten Hände der Madonna und die Modellierung der Locken des Kindes in die Werkstätte des Ziborienmeisters. Auch das Motiv des aufgerafften, den Arm umhüllenden und nach dem Rücken hin in Faltenkurven verlaufenden Mantels unserer Madonna findet sich ganz verwandt an der Maria der Verkündigung des südlichen Ziboriumsaltars.

Die zeitliche Stellung der Madonna mit dem Rosenstrauch wird noch etwas genauer festgelegt durch einige andere fortgeschrittene Steinskulpturen des gleichen Kreises. Es zählen hieher u. a. die kraftvolle Gestalt des seligen Erminold auf seinem Hochgrab in Kloster Prüfening[3]), in der gegenüber den früheren Werken ein stärkeres Ringen mit der Natur anhebt, und die beiden Verkündigungsfiguren an den westlichen Vierungspfeilern des Domes[4]) (Abb. 5), die im Vergleich mit den beiden Figuren des Verkündigungsziboriums zwar gleichfalls das Hieratisch - Strenge abzustreifen beginnen, in ihrer unmotivierten und unruhigen Faltenhäufung aber auf gänzlich anderen Bahnen die Befreiung aus dem alten Bann anstreben als der Meister des seligen Erminold. Schon aus diesen individuellen Divergenzen läßt sich die Einordnung der Verkündigungsfiguren in das Werk dieses Meisters nicht aufrecht erhalten. Der Schöpfer der Verkündigung ist eine Persönlichkeit, die etwas aus der stetigen Entwicklungslinie, deren nächsten Höhepunkt die Steinfigur (Abb. 6) der festlich-heiteren Madonna in der Schottenkirche St. Jakob zu Regensburg darstellt, als ein retardierend eigenwilliges Element herausfällt und in dem allgemeinen fortschrittlichen Drange auch zu keiner weitergreifenden und maßgebenden Schule sich entfalten konnte.

Abb. 5. Maria der Verkündigung im Dom zu Regensburg

Abb. 6. Madonna in St. Jakob zu Regensburg

[3]) Riehl a. a. O., Tafel 22 und S. 116. — Die Kunstdenkmäler von Oberpfalz und Regensburg XX (1914), Bez. Amt Stadtamhof, Taf. XIII.
[4]) Riehl a. a. O., S. 117.

Die Madonna in St. Jakob,[5]) reichlich lebensgroß, führt aus der feierlich-unnahbaren Atmosphäre der Plastik des Ziboriumsmeisters und des Meisters der zweiten Verkündigung, aus der „Abgeschiedenheit" und dem „Insichverlorensein" mystischer Seelenstimmung in die heitere Erscheinungswelt irdischer Daseinsfreude. Angesichts der Madonna von St. Jakob erscheint der mystische Grundgedanke: per Christum hominem ad Christum deum in den Gegensinn gewandelt: per Christum deum ad Christum hominem.

Durch die Gestalt der Mutter fließt im Anblick des munteren Jesusknaben, der recht wie ein Erdenkind mit seinen Füßchen spielt, irdisches Mutterglück. Die Gestalt löst die gläubige Seele nicht los vom Diesseits, um sie ins Jenseits zu heben; Maria scheint vielmehr herabgestiegen, um das Übersinnliche ihres mütterlichen Gefühls zu dem göttlichen Knaben der Seele zum faßbaren Ereignis zu gestalten.

Das richtigere körperliche Erfassen und das Geschmeidige, Flüssige der Gestalt, die sich wie ein Blumenstengel schwingt, kommen dieser weltlich-heiteren Stimmung des Motivs weit mehr entgegen als jene weltabgewandte ältere Weise der Mystiker unter den Bildhauern, die „durch Bilder zum Bildlosen durchzudringen sich mühten".

Die Madonna der Schottenkirche reiht sich zeitlich plastischen Arbeiten am Dom ein, die etwa um 1380 entstanden sind; die ihr idyllisch nahestehende große Madonna im Chor von Niedermünster, die noch irdisch-fraulicher und trotz aller Zartheit bürgerlich realer anmutet, führt an die Schwelle des neuen Jahrhunderts.

So stellt sich auch formal-stilistisch die Madonna mit dem Rosenstrauch zwischen den Meister des Verkündigungs- und des St. Heinrich- und Kunigunden-Ziboriums einerseits und die Madonna der Schottenkirche anderseits, somit in die Zeit von 1360 – 1380.

Die Neuerwerbung gewinnt damit an besonderer Bedeutung. Abgesehen davon, daß der Bestand des Bayerischen Nationalmuseums an freiplastischen Werken, zumal an Steinskulpturen des 14. Jahrhunderts nur sehr spärlich ist, bildet die Rosenmadonna ein aufschlußreiches, künstlerisch, kunstgeschichtlich, und wie wir weiterhin noch sehen werden, auch kulturgeschichtlich und ikonographisch gleichbedeutendes Schlußglied in der Reihe der großplastischen Werke aus der Hochblüte der Regensburger Schule in unserem Museum. An ihrer Spitze steht die in all ihrer Schlichtheit gewaltige Holzstatue der Verkündigungs-Maria aus St. Emmeran, die uns den Blick für die einfache Größe und die visionären Schönheiten der älteren Gruppe, namentlich der Ehrengräber öffnet. Ihr schließt sich die Sandsteinfigur der menschlich nahbareren Madonna Kaiser Ludwigs an, die die Brücke zu den obenerwähnten Ziboriumsfiguren schlägt und damit zugleich zu unserer Rosenmadonna überleitet.

Der äußere Reiz der neuerworbenen Madonna ist in erster Linie in dem Rosenstrauch oder, vielleicht besser gesagt, Rosenbaum, begründet, der bei strenger Vorderansicht die Gruppe von Mutter und Kind zu gutem Teil verhüllt. So

[5]) Riehl a. a. O., S. 118.

gewohnt es in den mittelalterlichen Mariendarstellungen ist, die Rose als Symbol der „rosa mystica" in irgend eine Verbindung mit der Mutter Gottes zu setzen, so seltsam mutet das Motiv des knorrigen Rosenstockes in seiner üppigen Entfaltung von einundzwanzig ursprünglich vergoldeten Blüten an. Man mag an Stephan Lochners oder Martin Schongauers Rosenhagbilder erinnert werden. Aber man wird zunächst nicht vergessen dürfen, daß diese mehr als fünfzig, ja fast hundert Jahre später entstanden sind, und daß in diesen und ähnlichen Werken der Tafelmalerei das Rosensymbol in Form einer Laube u. ä. mehr als landschaftliches Requisit dieser Idyllen erscheint, ähnlich wie der blumenübersäte Vordergrund dieser Hagbilder, dem man wohl für die frühere Zeit deutscher Malerei ebenfalls symbolische Bedeutung beilegen muß. Darauf scheint wenigstens eine Predigt des 14. Jahrhunderts zu deuten, in der es heißt, daß ähnlich wie die Könige die Gepflogenheit hätten, durch lieblich blühende und duftende Felder zu gehen, auch der himmlische König, Christus, getan habe. Das blühende Feld aber sei Maria, denn in ihr prangten allerlei Blumen, Veilchen, Lilien und Rosen. Die Veilchen verkündeten ihre Demut, die Lilien ihre Keuschheit, die weißen Rosen ihr reines Magdtum und die roten ihre vollkommene Minne.[6])

In dem Idyll unserer Rosenmadonna nimmt aber der Rosenstrauch in der Art, wie er die ganze Gruppe beherrscht und wie das Kind in den Zweigen thront, den Rang einer Hauptsache ein.

Die zunächst sich aufdrängende Erklärung wird wohl auch im Kern die dem Bildwerk in der Tat untergelegte sein; ich meine die prophetischen Worte Isaias (II,1): „Ausgehen wird ein Reis (virga) der Wurzel Jesse und aufsteigen eine Blume aus seiner Wurzel und ruhen wird auf ihm der Geist des Herrn." Der ungeheure Aufschwung der Marienverehrung im 12. bis 14. Jahrhundert, der sich in zahllosen anmutigen Legenden, lauretanischen Hymnen und in der sich immer mehr ausbreitenden und allmählich festere Form gewinnenden Gebetsübung des Rosenkranzes widerspiegelt, fand schließlich in den Bettel- und Predigerorden seine höchste Blüte. Zwei Leuchten dieser Orden, der Franziskaner Bonaventura († 1272) und der Dominikaner Thomas von Aquin († 1274), legten gerade die obigen Worte des Isaias zwei Predigten zugrunde, in denen sie durch die drei Bilder der Wurzel, des Reises und der Blume das Geheimnis der Empfängnis Christi zu erklären versuchten, jener, indem er die dogmatischen Grundsätze des Christentums mit Vorbildern der heiligen Schrift in Verbindung setzte, dieser, indem er mehr verstandesmäßig-scholastisch die Worte des Propheten aufzulichten strebte. Thomas von Aquin greift dabei auf das alte Wortspiel in einer Marienpredigt des Zisterziensers Alanus de Insulis, eines Schülers des hl. Bernhard, zurück, in der dieser das Wort virga, das sowohl das Reis aus der Wurzel Jesse, als auch den blühenden Stab Aarons und das Szepter, das Zeichen der Macht und Würde des Königs bedeute, zu virgo, der königlichen Jungfrau, in Beziehung

[6]) Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1919, S. 372.

setzte, die allzeit wie ein Reis aufwärts zu Gott gestrebt habe und deren sich Gott bedient habe, um uns zu regieren und Mensch zu werden[7]).

Die Maria unserer Gruppe trägt kein Szepter, keine Frucht. Ihre Rechte ruht lässig auf dem Rosenstrauch. Dies nur als spielerische Zufallsgeste zu werten, scheint nach dem Geiste jener Anschauungs- und Empfindungswelt kaum zulässig. Für Maria ist ganz im Geiste des Alanus, das Reis aus der Wurzel Jesse, das sie betreut, auch die blühende Rute Aarons, die wie der hortus conclusus des Hohen Lieds (4, 12) oder die porta clausa Ezechiels (44, 12) als Symbol der unversehrten Jungfräulichkeit Mariens in der bildenden Kunst eine große Rolle spielte und im gleichen Sinne als eines der zahllosen Beweisglieder der marianischen Defensorien gang und gäbe war[8]); es ist ebenso nach Thomas von Aquin der wunderwirkende Stab Mosis, der den Felsen zur Quelle erschloß und den Kindern Israels das Meer teilte u. a. m. Und Konrad von Würzburg, dessen Goldene Schmiede ihrer überreichen Fülle von Bildern und Vergleichen halber wohl das Hohe Lied Mariens genannt zu werden verdient, heißt sie (Vers 648) „geblühtes Himmelreis", das in den Blättern sich selbst, in der Rose aber Jesum darstelle; beide, Blätter wie Rose, habe die Sonne des heiligen Geistes getrieben. Jesus wird bei unserer Statue als die Rose aus Jesses Wurzel noch besonders gekennzeichnet durch das Rosenkränzlein in seinen Locken. Auch die Vierzahl der Rosen dieses Gebindes scheint nach einer Stelle bei Suso kein Zufall zu sein. „Leiden und abermals Leiden und noch mehr Leiden und wieder und noch mehr Leiden, das dir Gott geben will, und das sind die vier roten Rosen an beiden Händen und Füßen[9])." Damit wird also zugleich ein Hinweis auf das Ende des Christusdramas gegeben, ein verwandter, wenn auch zeitgemäß verschleierter Gedanke, wie ihn später Rogier auf der Münchener Anbetung der Könige durch das kleine Kruzifix über dem Stalle zum Ausdruck brachte.

Die Zahl einundzwanzig der Rosen an dem Strauch entbehrt tieferer Bedeutung; jedenfalls läßt sich die Zahl nicht, wie bei späteren Bildwerken, mit irgend einem der zahlreichen poetischen Rosarien oder, was noch näher läge, mit einer Rosenkranzhymne in Einklang bringen.

Bei der Bedeutung Regensburgs für den Marienkult des 12. bis 14. Jahrhunderts einerseits wie anderseits für die Förderung desselben durch die Predigerorden, darf damit gerechnet werden, daß sinnbildliche Vergleiche im Geiste Bonaventuras und des Aquinaten tief in das Volk eindrangen und zu dessen Gemeingut wurden und dies ganz besonders noch in Regensburg, wo der für die Marienverehrung höchst einflußreiche Dominikaner Albertus Magnus von 1260–1262 auf dem bischöflichen Stuhle des hl. Wolfgang saß und der Franziskaner Berthold von Regensburg, Deutschlands größter Kanzelredner, ein Sohn der Stadt, der 1272 starb, in einer Predigt unter Zugrundelegung des Textes Sirach I, 6–8

---

[7]) Beissel a. a. O., S. 223 und 257.

[8]) Ph. M. Halm, Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters in der Zeitschrift für christliche Kunst XVII, 1904, S. 119 ff.

[9]) Heinrich Seuses Deutsche Schriften I (1911), S 55.

„wie eine blühende Rose in den Tagen des Frühlings war sie“ eine jubelnde Hymne auf die rosa mystica sang[10]).

Diese tiefgehende Marienbewegung behielt auch ihre volkstümliche Kraft durch das folgende Jahrhundert hindurch; dafür zeugt auch unsere Rosenmadonna. Welche Kirche sie einst barg, wissen wir nicht und läßt sich auch kaum mehr vermuten, geschweige beweisen. Auch des Schulzusammenhanges wegen bin ich, wie schon eingangs erwähnt, geneigt, mehr an eine Kirche in Regensburg als in Straubing zu denken. Bei der Größe des Bildwerkes und mehr noch bei seiner eigenartigen symbolischen Gestaltung möchte man am ehesten an eine ihm geweihte Stätte, etwa die Alte Kapelle oder Niedermünster denken, oder an die Dominikanerkirche, wo die weißen Brüder marianischer Huldigung pflegten und wo gerade um die Entstehungszeit der Figur der selige Raimund von Capua reformatorische Besserungen einführte. Auf keinen Fall aber stand sie auf einem Altar und bildete auch nicht das Zierglied irgend sonst eines architektonischen Einbaues. Dagegen spricht in erster Linie die sorgfältige plastische Durchbildung und farbige Fassung der Rückseite. Weit wichtiger noch aber erscheint die Beobachtung, daß die Figur auf einem kaum mehr als 80 cm hohen Sockel gestanden haben muß, da die Fülle des Rosenstrauches sonst die obere Hälfte der Maria vollkommen dem Blick entzogen hätte. Hieraus, sowie aus dem Umstand, daß die Plinthe an allen vier Ecken gleichmäßig abgeschrägt ist, ergibt sich der zwingende Schluß, daß die Figur völlig frei und damit an einem bevorzugten Platze, etwa inmitten der Kirche gestanden haben muß. Sie nahm damit sozusagen den Rang eines Gnadenbildes ein.

Abb. 7. Steinfigur der Madonna im Museum in Mainz

Das Einzigartige unserer Madonna legt nahe, nach verwandten Erscheinungen auszuschauen.

Aus der gleichen oder doch ähnlichen religiösen Anschauung scheint mir nun ein Madonnentypus entstanden zu sein, der sich bis jetzt in vier stilistisch durchaus verwandten und gleichzeitigen Stücken nachweisen läßt. Zwei davon, Steinfiguren, befinden sich im Museum in Mainz (Abb. 7), eine Stucknachbildung

[10]) Predigten von Berthold von Regensburg. Herausgegeben von Fr. Göbel, Regensburg II, (1884), S. 158.

der einen, ursprünglich in Dieburg, bewahrt das Museum in Darmstadt[11]); die vierte endlich, wieder eine Steinplastik, steht am Südostportal der St. Martinskirche in Amberg in der Oberpfalz[12]). Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Vermutung, daß die letztgenannte Figur, die erst im Jahre 1870 dort Aufstellung fand, vom Rhein stammen soll, den Tatsachen entspricht, denn sie deckt sich in allem mit ihren drei mittelrheinischen Schwestern. Alle Stücke gehören dem frühesten 15. Jahrhundert an. Dieser Madonnentypus nun charakterisiert sich durch große von Rosen reichdurchsetzte Kronen und durch das Szepter in Form eines Rosenzweiges, der von einem Pelikan[13]) bekrönten und von Engeln verehrten Kruzifixus umschließt. Kompositionell wie inhaltlich ist dabei noch von besonderer Bedeutung, daß der Kreuzesstamm sich aus dem Rosenzweig als Ast- oder Gabelkreuz und damit zum sogenannten Lebensbaum entwickelt. So verdichten sich die beiden Symbole des gnadenbringenden Reises aus Jesse und des lignum vitae des Paradieses zur virga der Himmelskönigin und dem weltbeherrschenden Szepter und Symbol der Christenheit. Als zwiefache Bekrönung, sowohl des Rosenzweiges wie des Christus am Lebensbaum ist auch der Pelikan mit seinen Jungen im Doppelsinn zu deuten. Geläufig ist der mittelalterlichen Symbolik und Ikonographie der Pelikan als Sinnbild des Opfertodes Christi am Kreuz, der, wie der Pelikan für seine Jungen, für die Menschheit sein Herzblut aufopferte. Der Pelikan bezieht sich in seiner Verbindung mit dem Rosenzweig, in dessen Wipfel er nistet, aber auch auf Maria und ihre jungfräuliche Mutterschaft. Er bildet eines der üblichsten dem Physiologus entlehnten Beweismittel der im 14. und 15. Jahrhundert häufig in der bildenden Kunst auftretenden „Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae", die das Wunderbare des Ereignisses durch Wunderbarlichkeiten aus der Geschichte und Naturgeschichte glaubhaft zu machen sich mühen. Der Text derartiger bildlicher Beweisführungen lautet nach Handschriften oder nach dem Brixener Kreuzgangzyklus etwa:

Pellicanus si sanguine animare fetus claret
Cur Christum puro ex sanguine virgo non generaret[14]).

Andere sinnverwandte Bildwerke als diese rheinischen Beispiele lassen sich unserer Madonna mit dem Rosenstrauch, soweit bis jetzt ersichtlich, nicht an die Seite stellen, und auch diese Madonnen mit dem Rosenkreuzszepter scheinen mehr noch den Gedanken zu verhüllen, der beiden Typen gleich ist, der aber in seiner malerisch-idyllischen und statuarisch-monumentalen Auswertung den eigenartigen Reiz der Regensburger Madonna bedingt:

Es ist ein Ros entsprungen aus einer Wurzel zart.

[11]) E. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt a. M. (1910) Tafel XIIV, S. 23.

[12]) Die Kunstdenkmale Bayerns, II. Band, Oberpfalz und Regensburg, Heft XVI, Abb. 40, S. 72 und 203. — E. Zimmermann-Deissler, Die Ockenheimer Madonna in der „Mainzer Zeitschrift", X (1915), XII.

[13]) Die Angabe bei Back a. a. O., wonach es sich um einen Phönix handeln soll, ist hienach zu berichtigen.

[14]) Halm a. a. O.

JOHANN GEORG ÜBLHERR, DES HOCHSTIFTES KEMPTEN HOFSTUKKADORER

VON DR. RUDOLF GUBY-WIEN

Zu den wundervollsten Schöpfungen deutscher Dekorationskunst des XVIII. Jahrhunderts zählen die Fürstenzimmer der ehemaligen fürstabtlichen Residenz zu Kempten. Wenn sie bis heute nicht die gebührende Beachtung fanden, so mag der Grund darin gelegen sein, daß die Verschollenheit ihres Meisters ihre Einordnung in die deutsche Kunstgeschichte erschwerte. Fürstabt Anselm I Reichlin Freiherr von Meldegg (1728—1747) hat, wie Bernard von Bussek in seinem „Hochfürstl. Stift-Kemptischen Fürstensaal" 1761 berichtet, „die prächtigen fürstlichen Zimmer und den Spiegelsaal in gegenwärtigen Stand gestellet"[1]). In einer langen Flucht schließen die Prunkräume aneinander: das einstige Schlafzimmer des Abtes (jetzt Amtszimmer des Gerichtspräsidenten), das große Antichambre (heute Vorzimmer zum Amtszimmer des Präsidenten), das Arbeitszimmer (?) des Prälaten (derzeit Bibliothek) und schließlich, nach Durchschreiten eines kleinen Vorraumes, der Thron- oder Spiegelsaal. In letzterem, den der Wandel der Zeit mit grausamer Ironie zum Strafsitzungssaal des Landgerichtes profaniert hat, fand die Prunkentfaltung der Dekorationskünstler den rauschenden, an Formenfreude kaum zu überbietenden Höhepunkt (Abb. 1). Eine mannigfach variierte Architektur von Pilastern, welche sich über einem Sockel auf spielerisch geformten Konsolen erhebt, trägt das stark geschwungene Gesimse, auf dem sich eine stukkierte Scheingalerie aufbaut. Ueber der Thronnische, über der Tür der Spiegelwand, über dem Kamin bezw. der Ofennische der Schmalwände durchbrechen mächtige plastische Stuckgruppen die Balustergalerie und greifen in das Deckengemälde über, ebenso wie in den Saalecken die aus Stuck geformten Trophäen weit in das Deckengemälde ragen, alle Male zu dem Zweck, die Fläche des Saalgewölbes für die szenisch getrennten Darstellungen der Malerei zu zerlegen[2]). Die Darstellungen der figurenreichen Stuckgruppen und des Deckengemäldes bilden ein inhaltliches Ganzes. Abt Anselm von Reichlin, der sein Wappen über die Thronnische setzte, durfte die stolze Freude erleben, den von seinen Vorgängern nach Zeiten schwerer Not begonnenen Bau der fürstabt-

[1]) Reichsarchiv München. Kloster-Literalien. Hochstift Kempten.

[2]) Aus dieser Unterordnung der Stuckplastiken für Zwecke der Komposition des Deckengemäldes mag entnommen werden, daß zweifellos der Gesamtdekorationsplan des Saales auf die Invention eines Theatral-Ingenieurs oder eines Malers, möglicherweise auf die Erfindung des Malers des Deckengemäldes, zurückgeht, eine Annahme, die ja nach dem allgemeinen Eindruck der Saaldekoration und der damaligen Arbeitsgepflogenheit an und für sich nahe liegt.

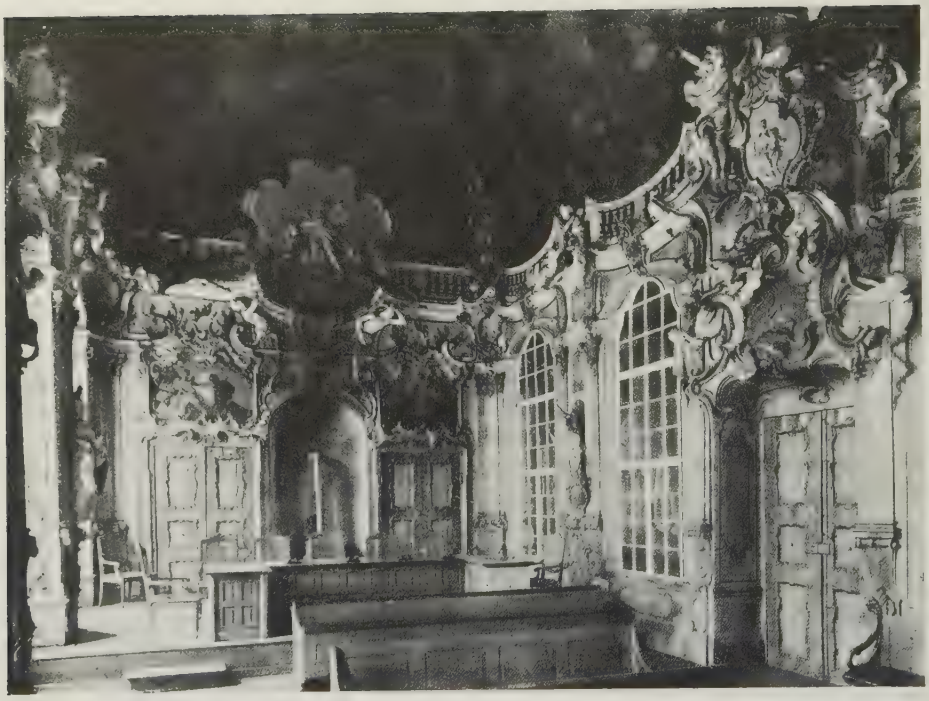


Abb. 1. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Thronsaal

lichen Residenz mit der Schaffung der prunkvollen Fürstenzimmer zu vollenden. Kriegsnot und Glaubenskämpfe waren vorüber, die katholische Gegenreformation triumphierte und konnte sich ihres Sieges freuen. Mit Stolz wies der infulierte Potentat auf die Leistungen der alten Abtei. In der großen Kartusche der Ofennische zeigt der Genius der Baukunst auf die Ansicht des bescheidenen Klosters,[3]) wie es die ersten Jünger St. Benedikts in Kempten einst erbaut hatten; die Schrifttafel darunter erklärt die Darstellung: „Pietate patrum", „So schufs die Frömmigkeit der Vorfahren". In der gegenüberliegenden Darstellung über dem Kamin lesen wir: „Labore nepotum". „So haben es wir, die Nachkommen, geschaffen", und wieder zeigt der Genius der Baukunst auf eine Ansicht der Prachtbauten, des neuen Doms und des Konvents. Das Deckengemälde schildert dann die wechselvolle Geschichte des Klosters. Ueber der Spiegelwand erblickt der Beschauer die Szene der Gründung des Ordens und der Abtei, in den Bildfeldern der Schmalwände zeigt der Maler die Tätigkeit des Ordens: Patres, welche das Volk im römisch-katholischen Glauben[4]) unterrichten, dann Richter

[3]) Die von mir vermutete Ansicht ist bis zur Unsichtbarkeit verrußt. Ihr sicheres Vorhandensein unter der Schmutzschichte kann durch die Bloßlegung der neuen Klosteransicht auf der gegenüberstehenden Darstellung im Zusammenhang mit dem Text der Schrifttafeln angenommen werden.
[4]) Darstellung des römischen Papstes und der Ecclesia über der Gruppe der Patres.

und Bewaffnete, welche das Recht[5]) schützen, im dritten Bildfeld Jäger, welche des Klosters Jagdrecht üben[6]) und schließlich Fischknechte und Flößer, welche die Wassergerechtsame[7]) des Hochstifts nützen. Und all dieses Wirken des Stiftes vollzieht sich unter der weisen Regierung des Abtes und der Mitarbeit seines Konvents, die in langem Zuge an der Längswand über der Thronnische den Herrschertugenden huldigen. „Diligite iustitiam", mit diesem Spruch erklärt der Maler die Darstellung. In reichgezierten Rahmen über den Türen der Schmalwände tragen in Gemälden Putti die Insignien und Wappen der Erbwürdenträger des Stifts. Doch alle Macht des Hochstifts, welche der Abt in seinem neugeschaffenen Thronsaal der Welt in prunkender Darstellung vor Augen hält — es ist als wollte der machtfrohe geistliche Herrscher mit einer demütigen Geste das ihn bedrückende Gefühl sündiger Hoffart bannen — soll nur dem Dienste der Kirche und der größeren Ehre der Patronin des Klosters, der Gottesmutter, dienen. In Nischen zwischen den Pilastern der Längswände stehen die allegorischen Figuren des Krieges und Friedens, der Künste und Wissenschaften; die Sprüche an ihren Schilden: „tenentur ab ista", „fundatur in una", „reguntur in una", illustrantur ab illa" weisen

Abb. 2. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Thronsaal

[5]) Die Figur Justitias über der Personengruppe.
[6]) Diana und ihr Gefolge über der Jägergruppe.
[7]) Über der Gruppe tragen Puttos eine Landkarte, in welcher das Gebiet des Hochstifts mit seinen Orten und Gewässern eingezeichnet ist.

auf ihre Stellung im Dienst der Kirche. Über allen Darstellungen aber erblickt der Beschauer in der Mitte des Saalgewölbes auf Wolken die zum Himmel aufschwebende Gottesmutter mit der Dreifaltigkeit, ihr zu Füßen den Ordensgründer St. Benedikt. Der Klosterpatronin zu Ehren ist ja nach der Meinung des Bestellers dieser Dekorationen alle Tätigkeit des Klosters geschehen und das muß selbstverständlich auch die hohe Patronin anerkennen, denn über der Türe der Spiegelwand erblicken wir Engelskinder, welche eine Muschelkartusche mit Mariens Bildnis enthüllen; ein Genius schwingt das Spruchband mit den Worten des Lucas-Evangeliums, die gleichsam das Darstellungsprogramm der Saaldekorationen bilden: „Maria conservabat omnia", „Maria merkte sich alles wohl"[8]). (Abb. 2.) Dieses inhaltliche Programm der Dekoration, das so ganz dem Geiste jener Glanzperiode kirchlicher Machtentfaltung entspricht, brachten Maler und Stukkadorer mit hinreißendem Schwung zur Darstellung. Besonders der Stukkadorer schuf eine Leistung, die vielleicht einzigartig auf deutschem Boden dasteht: „Der Meister behandelt das Rokoko mit viel Eigenart. Kennzeichnend ist die stürmische Bewegung der plastischen Formen und ihre kraftvolle Farbigkeit." Überall in Gesims und Ornament flutet Bewegung, die in den Atlanten der Schmalwandkartuschen und in den ungezählten flatternden, auf den schwingenden Gesimsen sich spielenden Putten ein der menschlichen Bewegungsfunktion entlehntes Korrelat findet. Die Art, wie die Malerei plötzlich in plastische Formen übergeht, wie z. B. in den Bildern der Fischerei die erbeuteten Ottern oder in der Jagdszene der erlegte Hirsch vollplastisch gebildet aus der Bildfläche treten, bedeutet den Superlativ des Bewegungsdrangs der Dekorationskünstler. „In dem nicht großen (gegebenen) Raum ist die Wirkung etwas gepreßt, doch gewiß von echt künstlerischer Pracht"[9]).

Und nun entsteht die Frage, wer der Schöpfer dieser Dekorationen war. Die Frage nach dem Maler bezw. Malerarchitekten muß ich in Ermangelung hinreichenden Vergleichsmaterials offen lassen. Die interessantere Frage nach dem Stukkadorer kann zur Lösung gebracht werden.

Im Archiv des Zisterzienserstiftes Wilhering befinden sich die Abschriften einiger vom Kloster mit den als Kompagnons tätigen Wessobrunner Meistern Johann Michael Feichtmayr und Johann Georg Üblherr[10]) abgeschlossener Werkverträge. In einem dieser Verträge vom 16. November 1744 wird Üblherr verpflichtet, die Statuen und übrigen Hauptfiguren des Hochaltars, der Kanzel und Chororgel „mit eigener Hand" zu verfertigen. In diesem Vertrag wird er ausdrücklich „SR. HOCHFÜRSTL. GNADEN HERRN ANSELMI ABTENS DES HOCHSTIFTS KEMPTEN HOF-STOCKATOR" genannt. Diese Bezeichnung bringt

[8]) Lukas 2, 19, 50. Die Schrift wurde im vorigen Jahrhundert restauriert, wobei der Maler, der das Bibelzitat natürlich nicht kannte, sowohl den Namen des Evangelisten etwas entstellte, als auch die II in eine V verwandelte.

[9]) „—" aus G. Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band III, Süddeutschland S. 221/22

[10]) Vergl. hierüber meinen im Kunsthistorischen Jahrbuch des kunsthistorischen Institutes des deutschösterreichischen Staatsdenkmalamtes B. XII 1918, p. 76–115 erschienenen Aufsatz „Die Stiftskirchen zu Wilhering und Engelszell. Zwei unbekannte Werke der Wessobrunner Stukkadorer im oberösterr. Donautal".

Abb. 3.

nun den Meister Üblherr automatisch mit den unter der Regierung des Abtes Anselm dekorierten Fürstenzimmern der fürstabtlichen Residenz in Verbindung. Eine stilkritische Untersuchung bestätigt diese Vermutung zunächst bezüglich des Spiegelsaals schlagend. Bei den wenigen Berührungspunkten, welche die kirchlichen Schöpfungen in Wilhering mit den Kemptner Werken profaner Kunst verbinden, bleiben für eine stilkritische Untersuchung als taugliches Tertium comparationis nur die zahllosen Figuren der Engelskinder und die Gestalten der großen Genien. Wer einmal Üblherrs Engelskinder gesehen hat, wird diesen Typ immer wieder erkennen; er wird geradezu zur Signatur seiner Werke. Seine Engelsköpfchen sind durch eine auffallend hohe, kugelig ziemlich stark hervortretende Stirne und durch ebenso gegen Augenhöhlen und Nasenflügel merkwürdig kugelig herausgeformte dicke Wangen charakterisiert. Die Augenhöhlen bezw. die Brauen sind fast ohne Schwingung in einer Geraden gegen die Nasenwurzel zu geführt, die Liddeckel scheinen fast unmittelbar an die Brauen anzuschließen. Am eigenartigsten ist aber die Haarbehandlung an den Üblherrschen Engelsköpfchen. Hier treten zwei gleich charakteristische Varianten auf. Beide-

male sind die Haare stark aus der Stirne gekämmt, wodurch die kugelige Stirne besonders sinnfällig hervortritt. Das Haar erscheint wie weichstes Seidenhaar, das naß gemacht und dann frisiert wurde; dadurch scheint es sich ganz glatt an die Rundung des Kopfes anzuschmiegen, nicht aufwirbelnd kraus wie an anderen Engelsköpfchen. Die Löckchen, die sich kaum erheben und, von einem seitlichen Scheitel ausgehend, dem Rund des Kopfes sich anschmiegend, nach einer Richtung verlaufen, sind mit reinlicher, zarter, aber scharfer Linie gezeichnet. Die zweite Variante modelliert die ebenfalls wie von einem seitlichen Scheitel ausgehenden Löckchen etwas erhabener, bewegter, aber ebenfalls mit auffallend reinlicher, prägnanter Spachtelzeichnung. Eine Zusammenstellung urkundlich gesicherter Engelsköpfchen Üblherrs macht diese Charakterisierung deutlicher als alle Worte. (Abb. 3). Die Bildchen A bis E zeigen Engelskinder Üblherrs aus Wilhering — die Zahl ließe sich fast ins Unendliche vermehren —. Die Bildchen F und G bringen zwei der in Untersuchung stehenden Engelskinder aus dem Spiegelsaal in Kempten, wozu noch die Engelskinder aus Abbildung 2 herangezogen werden mögen. Das Bildchen H zeigt zu Vergleichszwecken a contrario ein Engelsköpfchen des Johann Michael Feichtmayr, des Genossen Üblherrs, aus der Klosterkirche in Ottobeuern[11]). Ich halte diese Gegenüberstellung der Kopftypen für so absolut überzeugend, daß es mir fast überflüssig erscheint, auf die an Gleichheit grenzende Übereinstimmung in Haltung und Körperbildung einzelner Kemptner und Wilheringer Putti zu verweisen (Vergl. Abb. 3)[12]). Auch die Übereinstimmung der Genien an Kanzel und Chororgel in Wilhering mit den Genien zu Seiten des Marienreliefs in Kempten ist sehr groß und besonders durch die Eigenart, daß die aus der Stirne zurückgestrichenen Haarlocken in merkwürdigen kleinen Ringelchen endigen, frappierend. Den Beweis für die Autorschaft Üblherrs an den Stukkos des Spiegelsaales in Kempten, die ja durch Üblherrs urkundlich festgestellte Stellung als hochstiftl. Kemptischen Hofstukkadorer an und für sich vermutet werden mußte, halte ich nach dieser stilkritischen Untersuchung in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise erbracht. Die Untersuchung des Ornaments möchte ich nur mehr zu Datierungszwecken benützen.

Die Ornamentstukkos des Spiegelsaales stellen eine ziemlich deutliche Cäsur dar in dem stilgeschichtlich hochinteressanten Prozeß der Überleitung des kurvigen

[11]) Letzterer Typ stimmt völlig mit einigen Engelchen der Wilheringer Gesimsfiguren in Querschiff und Langhaus überein, welche sich damit als Feichtmayrsche Schöpfungen verraten.

[12]) In Kempten ebenso wie in Wilhering treffen wir selbstverständlich auf einige von dem festgestellten Typ etwas abweichende, auch qualitativ schwächere Köpfchen. Das ist weiter nicht sonderbar, da die Meister ja mit Gesellen arbeiteten, wie wir aus den Wilheringer Verträgen wissen. Im übrigen wird es diese Feststellung der einzelnen Typen in Hinkunft sehr erleichtern, die bisher unmögliche Scheidung der einzelnen Hände in Wilhering, Amorbach und an allen den Orten, an welchen Üblherr und Feichtmayr in Kompagnie arbeiteten, mit ziemlicher Sicherheit durchzuführen. Z. B. läßt sich an der Hand der Typentafel sicher feststellen, daß die von Karl Trautmann (IX. Band der „Süddeutschen Architektur und Ornamentik im XVIII. Jahrhundert" München 1894) dem Feichtmayr zugeschriebenen Oratorien der kgl. Hofkirche zu Fürstenfeld (Blatt 9 und 10 der gen. Publikation) und der Florians-Altar (Blatt 16) dortselbst (der dazugehörige Johannes Nep.-Altar steht mir in keiner Abbildung zur Verfügung) absolut sichere Werke Üblherrs sind.

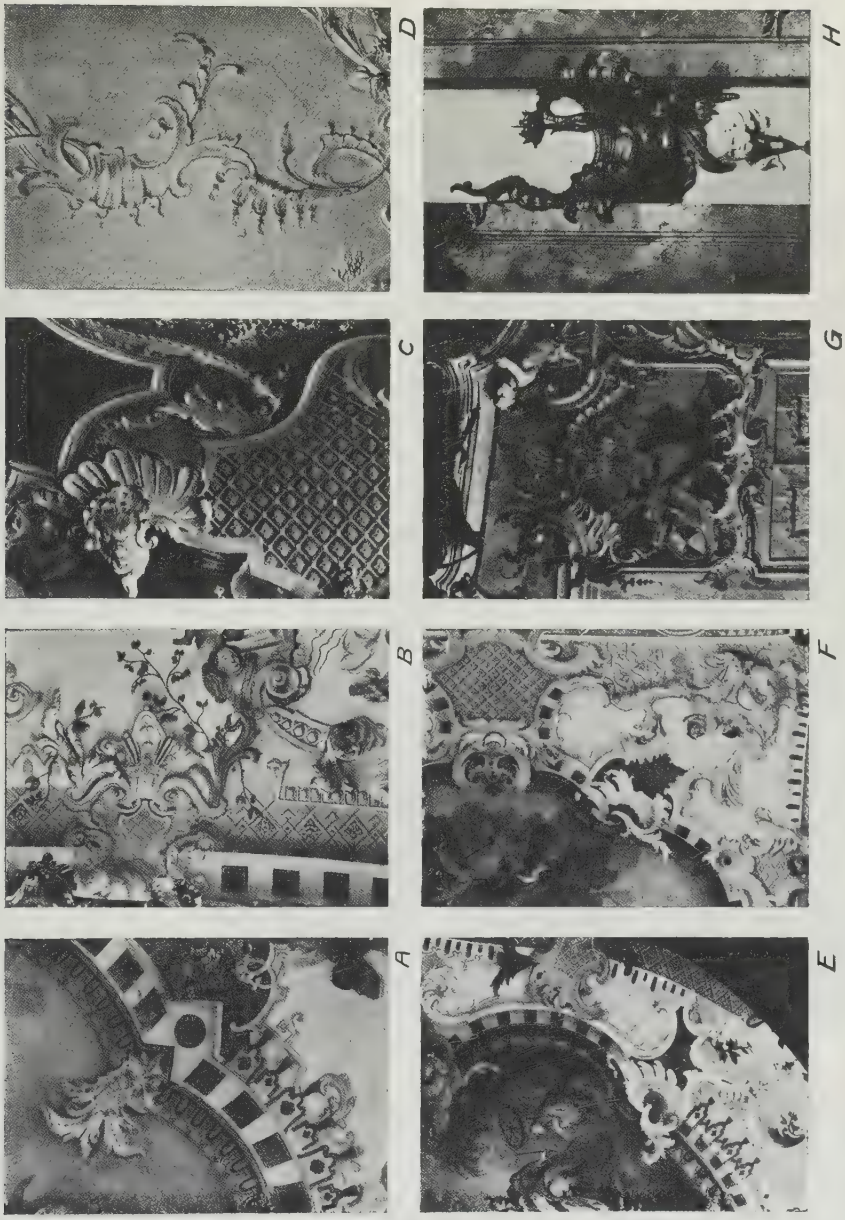


Abb. 4

(A, B: Willheringer Stiftskirche, Langhaus; C: Kempten, Bibliothek; D: Diessen, Sakristei; E, F: Wilheringer Stiftskirche, Querschiff und Chor; G: Kempten, Thronsaal; H: Wilheringer Stiftskirche)

Bandornaments aus der Fläche in den dreidimensionalen Raum. Dieser Entwicklungsprozeß des Ornaments tritt bei Üblherr und seinen Genossen mit besonderer Deutlichkeit zu Tage. (Vergl. Abb. 4.) Die letzte Phase in der Entwicklung des Bandwerkornaments ist dadurch charakterisiert, daß die Bänder mit Vorliebe in Akanthusranken auslaufen, daß Akanthusranken in Parallelläufen sich neben die Bandwerkskurven legen. Gerade die bandwerkartig verwendete Akanthusranke zeigt in ihrem Heraustreten aus der Fläche, in dem leisen Aufrollen ihrer Blattkonturen die Anfänge eines Strebens, die C-Kurve aus der Fläche heraus in den Raum überzuleiten; ja teilweise finden wir sogar schon fleischig modellierte Akanthusblätter, deren zackige, lappige Blätter sich wie Ästelungen ablösen und sich ganz frei in den Raum recken (Abb. 4, Fig. A u. B). Mit der Weiterbildung dieser neuen Funktion des Akanthus setzt die Stilentwicklung fort. Die Grundform des die C-Kurve des Rokoko beinhaltenden Akanthus wird in mannigfachster Weise variiert, das fleischige, vielzackige Blatt wird gleichsam ausgewalkt, zerquetscht, wobei die Ränder in mannigfachsten Drehungen und Windungen aufgekräuselt werden (Abb. 4, Fig. C u. D). Dieses teigartig aufgelegte, vielzackige Gebilde bietet in seiner Bildung der Phantasie des formenden Meisters unbeschränkte Möglichkeiten, es läßt sich in unerschöpflich vielen Varianten schaffen. Diese Akanthusgebilde, die noch wie auf die Fläche aufgekittet erscheinen, werden entweder untereinander durch das sogenannte

Abb. 5. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Schlafzimmer

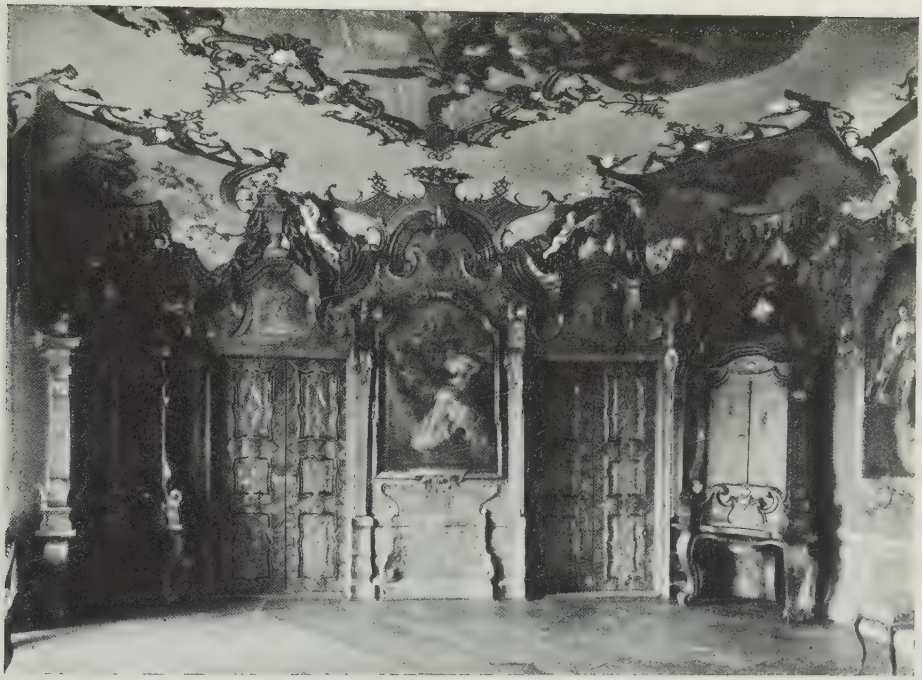


Abb. 6. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Antichambre

Schweifwerk verbunden, d. i. ein wahrscheinlich aus der Hauptrippe des Akanthusblattes hergeleitetes, öfter mit fahnenartig angefügten Muschelkrausen und mit Akanthusrändern bereichertes bandartiges Gebilde, das die Kurvatur aufnimmt und weiterleitet (Abb. 4, Fig. D, E), oder es werden diese Akanthusgebilde an den Ecken und Knickungen einfacher Stabumrahmungen, gewissermaßen als Sammelknoten der ausstrahlenden Kurven, aufgesetzt. Letztere Form erhält sich unter entsprechender Weiterentwicklung des Akanthusgebildes, insbesondere bei Zierung großer glatter Flächen, durch die ganze Rokokoperiode. Diese Entwicklungsphase verraten das um 1742 von Feuchtmayr und Üblherr geschaffene Stuckwerk des Querschiffs von Wilhering und die von ebendenselben verfertigten Stukkos der Sakristei in Diessen[13]). Das Schweifwerk wird aber in bezw. wegen seiner bandartigen, d. h. also flächenhaften, Wirkung immer mehr zurückgedrängt, die neuen Akanthusgebilde, die, einmal erfunden, in der Phantasie der Künstler wie eine tausendköpfige Lernäische Schlange sich fortzeugen, schließen sich in schmalen und breitflächigen, in schildförmigen und bandartigen Gebilden aneinander, bilden Rahmungen und füllen Flächen, die primitive C-Kurve des Bandwerks millionenfach wiederholend (Dekoration des Chors und der Fenster-

[13]) Abb. 74 in meinem zit. Aufsatz a. a. O. und „Süddeutsche Architektur und Ornamentik des XVIII. Jahrhunderts" IX.

Abb. 7. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Bibliothek

rahmungen des Querschiffs in Wilhering um 1743/44; Abb. 4, Fig. F). Immer häufiger wird die breite Blattfläche des Akanthusgebildes mit ornamentalem Schmuckwerk gefüllt oder es wird die glatte Innenfläche in einer dem Umriß ungefähr entsprechenden Form ausgespart, wodurch das Gebilde wie eine Rahmung erscheint (Abb. 4, Fig. F u. G). Die funktionelle Weiterentwicklung dieser Gebilde liegt in der Fortsetzung darin, daß sie immer weniger an die Fläche gekittet erscheinen, sondern mit der Fläche verwachsen oder, besser gesagt, aus der Fläche herauswachsen. Das der Hauptrippe des Akanthus abgespähte Schweifwerk wird in die noch flächigen Akanthusgebilde aufgenommen, gibt ihnen Versteifung, reißt sie in seinen Windungen und Drehungen, in seinen Auswüchsen und Knorpelungen von der Fläche los; ebenso wird häufig das schon in der früheren Entwicklungsphase vielfach verwendete krause Muschelwerk in das Akanthusgebilde hineingearbeitet, wobei die Muschelstege in ihren Kurven und Wellungen dieselbe Funktion üben wie die bewegende Rippe des Akanthus (Abb. 4, Fig. G, H). Alle die Zackungen, Wellungen, Endungen, Kräuselungen des Akanthusgebildes schließen sich an diese versteifenden und bewegunggebenden Rippen an, schrumpfen in ihnen teilweise zusammen. Diese Gebilde, dene udie Sprache der Kunstwissenschaft den Namen des „felsigen Muschelwerks

(Rocaille)“ gegeben hat, sind die endlich gefundene Form, um die Bewegungskurve nicht nur aus der Fläche, sondern aus jedem wie immer geformten kubischen Körper in den dreidimensionalen Raum überzuleiten. Dieser Phase im Entwicklungsprozeß der C-Kurve gehören Üblherrs Kanzel und Chororgel in Wilhering (1745/46) und seine Stukkos in der Sakristei dortselbst (1746) an[14]).

Nach dieser Klarlegung des Entwicklungsganges des deutschen Rokoko-Ornamentes, mit besonderer Berücksichtigung der Schöpfungen Üblherrs, ist es leicht, die Dekorationen des Spiegelsaals in das Gesamtwerk des Meisters einzuordnen. Die Rahmungen der Wappenbilder der hochstiftlichen Erbwürdenträger, die Stukkos der Fensterlaibungen weisen uns auf die Stilphase, in der das neue Akanthusgebilde noch immer einigermaßen an die Fläche gekittet erscheint. Es ist jene Stilphase, der die Rahmungen der Fenster des Wilheringer Querschiffes angehören (1743/44). In der Supraporte der Spiegelwand des Kemptner Thronsaales und in der Bildgruppe über dem Thron tritt aber bereits das „felsige Muschelwerk“ auf, allerdings noch nicht in so durchgebildeter Form wie an Kanzel und Chororgel oder in der Sakristei zu Wilhering (1746). Demnach liegt die Dekoration des Kemptner Spiegelsaals nach 1743 und vor 1746.

Abb. 8. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz, Bibliothek

Und nun entsteht die weitere Frage, ob wir Johann Georg Üblherr auch als den Meister der Dekorationen der übrigen Fürstenzimmer ansehen dürfen. Das ehemalige Schlafzimmer (Abb. 5) und das große Antichambre (Abb. 6) sind, wenn

[14]) Abbildungen in meiner zit. Arbeit a. a. O., Fig. 71, 72, 73.

Abb. 9. Stift Wilhering: Stukko aus der Sakristei

auch bezeichnenderweise kaum ein einziges Dekorationsmotiv in seiner Art sich wiederholt, als Schöpfungen ein und desselben Meisters zu erkennen. Die überaus zart und elegant stukkierten Panneaus des Schlafzimmers und die Bildsockeln des Antichambres scheinen mir in einen französisch beeinflußten Kunstkreis zu weisen, also auf bayerischem Boden etwa in den Kreis der Münchner Hofkunst. Auch die Deckendekoration, bei der ich allerdings eine andere Hand annehmen möchte als bei den Panneaus und Sockeln, scheint mir diesem Kunstkreis nicht ferne zu stehen; wir finden dieselben polygonen zart stukkierten Gitterfelder, die nämlichen locker gebundenen Blumengirlanden, die gleichen duftigen Blütenzweige, welche aus den Endigungen der Akanthusranken sprießen, ähnliche flatternd drapierte Tücher, ähnliche Lambrequins, wie wir sie etwa im Empfangszimmer oder in der grünen Galerie[15]) der reichen Zimmer der Münchner Residenz finden. Aber im Gesamteindruck ist die Dekoration der Kemptner Zimmer so grundverschieden von den Münchener Räumen als nur überhaupt möglich. Die Kemptner Stukkos stammen wohl in ihrer Invention von einem heimischen Meister, der die neuen französischen Vorlagen der Münchner Hof-

Abb. 10. Kempten: Ehemalige fürstabtliche Residenz. Einstiges Gastzimmer, Stukko

[15]) Tafel 1 u. 48 in Bd. VII/VIII der „Süddeutschen Architektur und Ornamentik des XVIII. Jahrhunderts".

meister gekannt, aber ganz nach seiner Art und nach seinem Kunstempfinden umgeschaffen hat. Das beweist die rauschende Überfülle des Dekorationswerks, welches die Fläche des Plafonds fast völlig verschwinden läßt und alle tektonische Begrenzung durchbricht, das zeigt der echt deutsche stürmische Bewegungsdrang des Ornaments, das zeigt die Freude des Künstlers an sinnfälliger Pracht, an satter, kraftvoller Farbigkeit. Üblherr wäre nun allerdings einer jener heimischen Meister, die aus der Münchener Hofkunst herauswuchsen, war er doch ein Gehilfe J. B. Zimmermanns bei der Ausschmükkung der reichen Zimmer der Residenz. Da wir Profandekorationen Üblherrs aus der Zeit der Entstehung dieser Zimmer — sie sind etwa um 1735 anzusetzen — nicht kennen, ist ein positives Urteil nicht leicht. Einzelne figurale Details scheinen mir entschieden gegen Üblherr zu sprechen; so zeigt z. B. keines der zahlreichen Engelsköpfchen schlagend den Üblherrschen Typ[16])

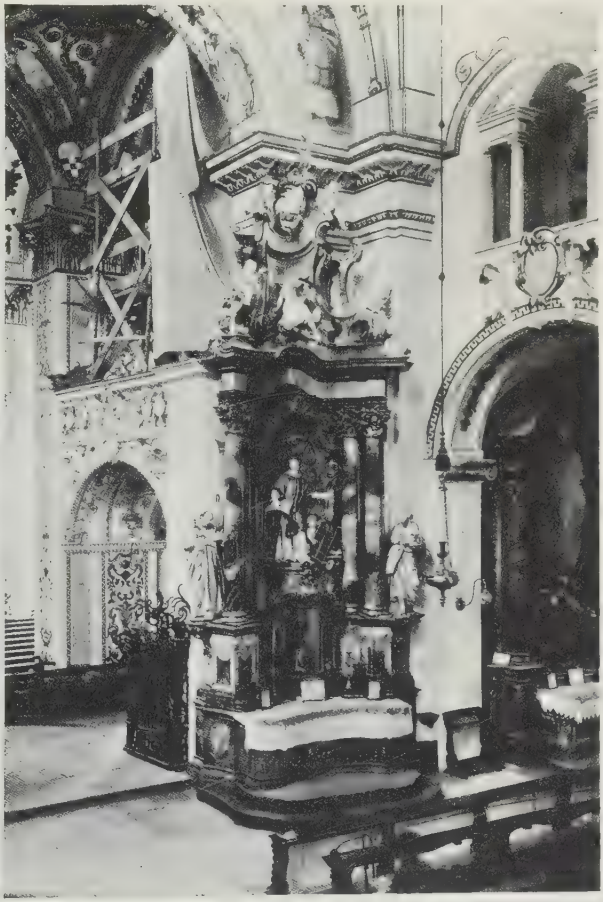


Abb. 11. Kempten: Dom, Laurentiusaltar

Bei der Vergebung der Stuckarbeiten für das an das Antichambre anstossende Bibliothekszimmer (Abb. 7 u. 8) hat aber zweifellos ein Wechsel in der Person des leitenden Stukkadorers stattgefunden. Der neue Meister, im allgemeinen einen den übrigen Räumen ähnelnden Gesamteindruck anstrebend, verfügt zur Ausführung des Dekorationsplanes über ein gänzlich anderes Formenrepertoire als der Meister der vorhergehenden Räume. Er verwendet, im Gegensatz zu seinem Vorgänger, für die Deckendekoration und auch zur Rahmung der Wandfelder und Spiegel

[16]) Von der gleichen Hand wie Schlafzimmer und Antichambre scheinen mir die einfachen Stukkos des derzeitigen Zivilsitzungssaales zu stammen.

ein sehr kräftiges Bandwerk, das er in Akanthusranken auslaufen läßt, die durch die starke Aufrollung der Konturen und vor allem durch die in unserer Darlegung über die Entwicklung des Rocaille hervorgehobenen überaus häufigen Breitquetschungen der Blattformen charakterisiert sind. Derber und aufdringlicher ist das Gitterwerk verwendet, voller und weniger duftig sind die Blüten-

Abb. 12. Kempten: Dom, Marienaltar. Figur der hl. Katharina von Siena

girlanden; besonders aber tritt eine starke Vorliebe des Meisters für figuralplastische Dekorationen zu Tage. Die Knickungen des Bandwerks sind meist mit flott modellierten Fratzen besetzt; Faunköpfe, deren Ziegenbärte und Haare in die Formen des Flamboyant überlaufen, bekrönen die Supraporten; Vasen mit fast vollplastisch herausmodellierten mächtigen Blumenbuketts sind auf die Pfeiler des Türstocks gestellt; große Felder der Decke sind für figürliche Reliefdarstellungen verwendet und über dem Kamin modelliert der Meister

fast freiplastisch die glänzende Uhr-Gruppe des unaufhaltsam dahineilenden Chronos. Gerade in seiner Vorliebe für figuralplastische Dekorationswerte scheint ein Charakteristikum des Meisters des Bibliothekzimmers zu liegen. Es fällt daher bei dem Versuch, den Namen des Meisters zu finden, ins Gewicht, daß gerade Johann Georg Üblherr, wie ich in meiner Studie über die Stiftskirchen

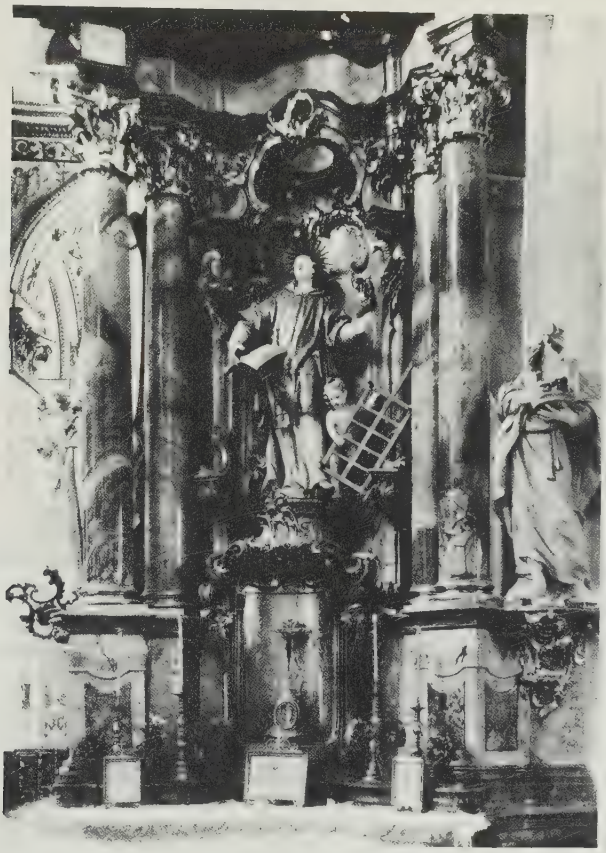


Abb. 13. Kempten: Dom, Laurentiusaltar

in Wilhering und Engelszell nachweisen konnte [17]), im Kreise der Wessobrunner Meister als Spezialist „in großen Stuckhen", d. h. in Figuralplastik, angesehen werden muß. Wenn ich die Behauptung wage, daß Johann Georg Üblherr mit den Dekorationen des Bibliothekzimmers zuerst selbständig als hochstiftlicher Stukkadorer auftrat, so stütze ich stilkritisch diese Meinung vor allem auf eine Untersuchung der Figuren der Uhrengruppe, wobei ich im sensentragenden Putto

[17]) a. a. O., S. 81–89.

den Typ Üblherrscher Engelsköpfchen und außerdem in beiden Putti engste Verwandte der Putten Üblherrs in der Wilheringer Sakristei (Abb. 9)[18]) zu erkennen glaube. Damit kann aber seine Person mit den Dekorationen des Schlafzimmers und Antichambres nicht mehr in anderem Zusammenhang als höchstens dem eines unselbstständigen Mitarbeiters gebracht werden. Die Entstehung der Dekorationen des Bibliothekzimmers scheint mir nach dem Charakter des Bandwerks und vor allem nach dem Stadium des Aufrollens und Zerquetschens der Akanthusblätter vor die Diessener Sakristei (1739)[19]) zu fallen, also etwa um 1737/38.

Abb. 14. Engelszell: Ehemalige Stiftskirche
Figur einer hl. Nonne

Bald nach der Ausschmückung der Fürstenzimmer, die, wie wir erwähnten, um 1743/46 mit Vollendung des Spiegelsaals den Abschluß fand, trat 1747 Abt Anselm von der Regierung zurück. Ihm folgte Abt Engelbert Freiherr von Sirgenstein (1748-1760). Auch er setzte die Ausschmückung der Abtei fort und schuf, wie der Kemptner Chronist Bernard von Bussek berichtet[20]), die Auszierung der meisten Gastzimmer. Diese dürften wohl mit den heutigen Zimmern der Staatsanwaltschaft und Forstmeisterswohnung identisch sein. Ihr Ornament zeigt bereits die ersten fast noch unmerkbaren Keime für den Zerfall des Rocailleornaments. Die Kurven werden weniger bewegt, versteifen sich immer mehr, und sind schon nahe daran, in ein Nebeneinander einzelner Kurven sich aufzulösen. Köstlich und für die zeitliche Entwicklung überaus charakteristisch ist an den Stukkos der Zimmer der Staatsanwaltschaft das Hineinwachsen naturalistischer Elemente in das Ornament; richtige Bäume sprossen neben den Ornamentkurven empor und in der Hohlkehle des Plafonds breiten sich entzückende landschaftliche Szenerien aus (Abb. 10). Die Stukkos müssen wohl knapp um 1760 entstanden sein. Wer ihr Meister war, läßt sich bei dem Mangel gesicherten Vergleichsmaterials nicht feststellen, jedenfalls wird man bei einer eventuellen späteren Untersuchung dieser Frage

[18]) Eine zweite Abbildung siehe in dem zit. Aufsatz über die Stiftskirchen von Wilhering und Engelszell a. a. O., Fig. 73.

[19]) Eine merkwürdige Übereinstimmung mit Diessen zeigt die Eigentümlichkeit, Zwickelfelder der Rahmungen mit gewöhnlichem rauhen Verputz zu dekorieren. Vgl. Abb. 8 und „Süddeutsche Architektur und Ornamentik des XVIII. Jahrhunderts" Bd. IX, Blatt 35.

[20]) „Hochfürstl. Stift-Kemptischer Fürstensaal" a. a. O.

Johann Georg Üblherr nicht außer acht lassen dürfen, dies um so weniger, als Abt Engelbert bei der Ausschmückung der Kirche Üblherr hervorragend beschäftigte.

Nach dem Bericht des Chronisten ließ Abt Engelbert nicht allein das herrliche Chorgitter verfertigen, sondern auch die Altäre der Heiligen Honorius, Innocentius, Niklaus, Martinus, Stephanus und Johannes Nep. und vor allem die prachtvollen Altäre „Unserer lieben Frau" und des hl. Laurentius neu erbauen. Die beiden letztgenannten Altäre (Abb. 11, 12, 13) können, trotz des Fehlens aller urkundlichen Nachrichten, als absolut sichere Werke Üblherrs gelten[21]). Nicht nur, daß beide Altäre im Aufbau außerordentlich den Üblherrschen Altären in Engelszell ähneln, nicht nur daß die Genien und Engelskinder des Aufsatzes schlagend mit dem von uns festgestellten, für den Meister charakteristischen Typ übereinstimmen, wir stellen auch noch fest, daß die Figur der hl. Katharina am Frauenaltar (Abb. 13) verblüffend die nämliche Hand verrät wie Üblherrs zahlreiche Figuren heiliger Nonnen in Engelszell (Abb. 14) und daß auch die Figur St. Josephs mit der Figur St. Annas in Wilhering und Engelszell in Haltung, Handstellung, im Charakter des Kindleins eine Übereinstimmung zeigt, die weit über Zufälliges hinausgeht[22]). Üblherrs Autorschaft an den beiden Altären des Kemptner Doms, die zu den glücklichsten Schöpfungen ihrer Zeit gehören, ist außer allen Zweifel gestellt. Ihre Entstehung setze ich ungefähr gleichzeitig mit den Engelszeller Altären an, also um 1758/59.

Je mehr Werke Johann Georg Üblherrs wir aus der Vergessenheit entreißen, desto deutlicher zeigt es sich, daß Üblherr nicht nur einer der hervorragendsten Vertreter der weitberühmten Wessobrunner Stukkadorenschule, sondern in der Gesamtgeschichte deutscher Plastik ein Meister von Rang und Können war, dessen Bedeutung für die Stilentwicklung des XVIII. Jahrhunderts nicht übersehen werden darf.

[21]) Die übrigen Altäre scheinen auf den ersten Blick nicht für Üblherr in Betracht zu kommen, zu einer sicheren Entscheidung der Frage konnte ich bei der Unmöglichkeit, ohne umfangreiche Vorrichtungen die Altäre zu photographieren, nicht gelangen.

[22]) Die Figuren der Kemptner Altäre wurden erst vor kurzer Zeit in einer nicht sehr glücklichen Weise restauriert. Den Figuren, die nach dem Streben ihrer Zeit Alabasterfiguren nachahmen sollten, wurden schwarze Augensterne, graue Haare und knallrote Lippen aufgemalt und ein cremefarbiges Gewand gegeben!

DIE MALERFAMILIE APT

VON KARL FEUCHTMAYR

I.

Unsere Vorstellung von Augsburgs spätgotischer Malerei ist eine recht dürftige. Der Bildersturm, der in Augsburg ärger als in manch anderer Stadt gewütet, hat gerade die Hauptwerke der Malergeneration der letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts am unbarmherzigsten getroffen. Von den meisten Malern, die nach den Büchern der Augsburger Malerzunft damals ihre Kunst ausgeübt haben, sind uns nur mehr die Namen bekannt. Einzelne Fragmente der reichen Produktion um 1480 und 1490, die aus dem Augsburger Katharinenkloster stammende Gregorsmesse im Depot der Pinakothek sowie die Flügel mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus im Augsburger Diözesan-Museum geben vorerst nur zu Vermutungen Anlaß.

Einmal aber ist es gelungen, einen Künstlernamen, der in den Malerbüchern[1]) besonders oft vorkommt, mit noch erhaltenen Bildern in Einklang zu bringen.

H. A. Schmid hat den glücklichen Einfall gehabt, eine bisher rätselhafte Bezeichnung, drei lateinische Majuskeln APT, die auf einem Augsburger Gemälde, dem Rehlingeraltare (Abb. 7, 8, 9), an versteckter Stelle[2]) angebracht ist, auf ein Mitglied der Malerfamilie Apt zu deuten[3]). Der Altar galt bis dahin für ein Werk Altdorfers. Schon vor der Entdeckung Schmids waren dem Meister des Rehlingeraltars, also Altdorfer, noch einige andere verwandte Bilder zugewiesen worden, der Universitätsaltar (Abb. 12, 13, 14) und eine Beweinung der Münchener Pinakothek (Abb. 15) sowie eine Verklärung Christi der Casseler Galerie (Abb. 16)[4]). Aus der vergleichsweise altertümlichen Haltung dieser Bilder folgerte H. A. Schmid, daß allein Ulrich Apt d. Ä., nicht etwa einer seiner Söhne, Jakob, Ulrich d. J. oder Michel, die ja ebenfalls als Maler genannt werden, der Künstler sein könne.

Als das früheste bekannte Datum im Leben des älteren Ulrich Apt hat bis jetzt 1486 gegolten. Der Eintrag im Steuerbuche[5]) von 1481 „vlch Abbt dt nl (nihil) d. Jar", läßt aber schließen, daß er schon damals selbständiger Meister geworden ist. In den Steuerbüchern wird er bis zu seinem Todesjahre 1532 ohne Unterbrechung erwähnt. Seit 1490 bewohnte er ein eigenes Haus in der Nähe der

[1]) Veröffentlicht von R Vischer, Studien zur Kunstgeschichte.
[2]) Am Zaumzeug des Maultieres.
[3]) Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" 1889, Nr. 325.
[4]) W. Schmidt, Rep. f. Kw. XIII, S. 274 ff.
[5]) f. 21 d.

Ulrichskirche, im Stadtbezirke „vom Lewtpriester“[6]). Wiederholt stellte er der Zunft Lehrjungen vor, 1486, 1490, 1493 und 1498. Da der zuletzt vorgestellte, ein Ulrich Maurmiller, 1502 selbst die Gerechtigkeit erhalten hat, müssen dem Ulrich Apt, der übrigens schon 1498 zur Unterscheidung von seinem gleichnamigen Sohn „der Alte“ genannt wird[7]), mindestens von diesem Jahre an bereits die beiden ältesten Söhne zur Hand gegangen sein. Augsburger Urkunden wissen von verschiedenen Aufträgen, die ihm zuteil geworden sind, zu melden[8]). Für die Moritzkirche hat er 1509 die Flügelgemälde des heute verschollenen Frühmeßaltars vollendet, offenbar ein sehr umfangreiches Werk; es wird ihm nämlich dafür die hohe Summe von 317 Gulden bezahlt. Und spät noch, 1516, wirkt er gemeinsam mit seinem ehemaligen Schüler Ulrich Maurmiller unter der Oberleitung Jörg Breus an der Bewältigung einer monumentalen Aufgabe, der Bemalung des Rathauses, mit[9]). Daß er, der ältere Meister, erst an zweiter Stelle genannt wird, wirft ein helles Licht auf die Wandlung des Geschmacks im damaligen Augsburg.

II.

Der einleuchtenden Feststellung Schmids folgte gar bald eine Kette von Verwirrungen. Die Apt-Frage wurde mit der Scorel-Frage verquickt. Aus rein äußerlichen Analogien zum Altar des jungen Scorel in Ober-Vellach, besonders aus Ähnlichkeiten im Kolorit, in der Härte der Faltengebung, in der überscharfen Zeichnung, in der Tracht, Dingen, die man mit Augsburger Art nicht zu vereinen wußte, suchte man auch die von H. A. Schmid als Arbeiten des Augsburgers Apt erkannten Bilder für Scorel in Anspruch zu nehmen. Wilhelm Schmidt[10]), der am eifrigsten die Urheberschaft Scorels für diese Bilder verfocht, hat später noch drei weitere Bilder in Zusammenhang mit dem Ober-Vellacher Altar gebracht: das bereits von Semper Altdorfer als dem Meister des Rehlingeraltars zugewiesene Porträt des Brixener Domherren Angrer im Ferdinandeum zu Innsbruck (Abb. 6)[11]), die gelegentlich einer Restaurierung 1897 in München ausgestellten Flügelgemälde des Hochaltars der Kaufbeurener Blasiuskirche (Abb. 10, 11) und eine als Schöpfung Giltlingers geltende Anbetung der Könige im Louvre (Abb. 2)[12]). Fr. Haack[13]) opponierte gegen die Zuschreibung aller dieser Bilder an den jungen Scorel, hielt aber an der niederländischen Herkunft des Angrer-Porträts, der Louvre-Anbetung und der Kaufbeurener Flügelbilder fest, ja er fühlte sich versucht, sogar die Apt-

[6]) Ulrich Apt d. Ä. hat wiederholt Ehrenämter bekleidet: Nach „Ämter-Besetzungen im Rate der Stadt Augsburg“ (Stadtarchiv Augsburg) fungierte er von 1520–1531 als Richter im Rate der Stadt 1518 war er „Biergeschawer“, 1517 Zwölfer seiner Zunft.

[7]) Vischer, Studien, S. 540.

[8]) Vischer, Studien, S. 575, 580, 581 und H. A. Schmid, Rep. f. Kw. XIV.

[9]) Chronik Jörg Breus, Städte-Chronik. XXIX 22.

[10]) Kunstchronik 1887, 17. Nov., ferner Rep. f. Kw. XII, S. 41 ff., Rep. f. Kw. XIII, S. 274 ff.

[11]) H. Semper „Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck“, 1886, S. 35; W. Schmidt, Rep. f. Kw. XII, S. 41 ff.

[12]) Kunstchronik, N. F. 8, 1897, S. 350.

[13]) Z. f. b. K. N. F. 9, 1897/98, S. 249 ff.

Abb. 1. Leonhard Beck, Bildnis des Martin Weiß d. Ä. (Ausschnitt) Phot. Höfle
Augsburg, Maximiliansmuseum

Gruppe für niederländisch zu erklären. Daß die von H. A. Schmid zusammengestellten Bilder eine einheitliche Gruppe bilden, suchte er neuerdings zu bekräftigen. In der Folge wurden denn auch diese Bilder immer als zusammengehörig betrachtet. Und auch die Zuschreibung an Apt und zwar an Ulrich d. Ä., für die sich die Leitung der Pinakothek schon unter Bayersdorfer entschieden hatte, ist ihnen bis heute geblieben[14]). Wenig Anklang haben Voll und Buchheit gefunden, die für den Universitätsaltar und die Münchener Beweinung einen bayerischen, genauer Ingolstädter Meister vermuteten, wohl im Vertrauen auf eine gesicherte

[14]) Katalog d. Münchener Pinakothek, 1917, Friedländer „A. Altdorfer", S. 132, 133.

Abb. 2. Ulrich Apt d. Ält. Paris, Louvre Phot. Braun & Cie.

Herkunft des Universitätsaltars aus Ingolstadt[15]). Da das Bildnis Angrers, die Louvre-Anbetung und die Kaufbeurener Flügel immer unmittelbar mit dem Ober-Vellacher-Altar zusammengestellt worden waren, hat sich die Forschung nicht mehr mit ihnen abgegeben[16]), nachdem die Unhaltbarkeit der Scorelhypothese erwiesen war. Eine Anschauung aber blieb mit der Apt-Gruppe seit dem Scorelstreit verbunden: Der Glaube an einen in den Niederlanden gebildeten Künstler findet noch immer Anhänger[17]).

Im folgenden soll versucht werden, auf Grund einiger neuen Beobachtungen und neuer Urkunden die bisherigen Resultate der Apt-Forschung nachzuprüfen. Dabei wird sich einmal der rein Augsburgische Charakter der Bilder herausstellen, dann aber wird die Frage nach dem Urheber eine Differenzierung erfahren.

III.

Wir gehen aus von der Anbetung der Könige im Louvre (Abb. 2). Das Bild stammt aus dem Musée Napoléon und befindet sich seit 1815 im Louvre. Es galt zuerst als Arbeit des älteren Holbein, seit 1841 als Arbeit des jüngeren[18]). Von diesem Werke gibt es in Augsburger Privatbesitz, bei Dr. Hoffmann, eine Wiederholung, die, obwohl in der gröbsten Weise übermalt, von Wichtigkeit geworden ist, da an dem Gefäße auf der Stufe rechts unten die Bezeichnung „Giltlinger" zu lesen ist. Giltlinger wurde dann in den letzten Katalogen des Louvre auch als der Maler des Louvre-Bildes angenommen. Merkwürdig bleibt, daß man, bei der offensichtlich

[15]) Voll, „Führer durch die alte Pinakothek", 1908, S. 109. Katalog der alten Pinakothek 1908: „Nach Buchheit vielleicht Ingolstädter Schule." Daß der Universitätsaltar schon im 16. Jahrhundert im Besitze der Ingolstädter Universität gewesen ist, ist keineswegs erwiesen. Im Archiv der Universität befindet sich nichts Urkundliches. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Altar erst nach der Säkularisation an die Universität gekommen ist. Schon Groeschel (Kunstchronik N. F. 3) hat darauf hingewiesen, daß die Landschaft des Universitätsaltars in einzelnen Teilen Vorbild für die in den Burgkmair'schen Sebastiansaltar (Nürnberg, German. Museum) nachträglich, wahrscheinlich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, hineingemalte Hintergrundlandschaft gewesen ist. Die beiden Altäre müssen also irgendwo beisammen gewesen sein. Wann der auf Bestellung des Kurfürsten Friederichs des Weisen 1506 gemalte Burgkmair'sche Altar in die kurfürstliche Galerie in München gekommen ist, ist nicht bekannt. Das Inventar von 1628 erwähnt ihn noch nicht. — Die Darstellung des hl. Narzissus weist ziemlich bestimmt nach Augsburg. Im Kloster S. S. Ulrich u. Afra wurde er ganz besonders verehrt. In diesem Zusammenhang mag es von Interesse sein, zu hören, daß Wilhelm Wittwer in seinem „Catalogus Abbatum monasterii S. S. Udalrici et Afrae Augustensis" (Steichele, Archiv d. Bist. Augsburg, III) von einer im Besitze des Klosters befindlichen Mitra eine Beschreibung gibt, die ganz auf die des hl. Narzissus des Universitätsaltars bezogen werden könnte: „Primo in anteriori parte angelica salutatio, nativitas Domini; . . . omnes consute de margaritis et lapidibus preciosis . . ." f. 387.

[16]) Abgesehen von einer kurzen Notiz Wilh. Suidas zum Bildnis Angrers in „Oesterreichische Kunstschätze, II, 1912".

[17]) Vergl. z. B. Katalog der Pinakothek, 11. u. 12. Aufl.

[18]) Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie . . . exposés dans le grand Salon du Musée Royal, Paris 1815, Supplément, Nr. 120.
Notice des tableaux exposés dans le Musée Royal, Paris 1841, Nr. 483.
Notice des tableaux du Musée Impérial du Louvre par F. Villot, Paris 1864, Nr. 597.
Waagen „Kunstwerk und Künstler in Paris", III, 1839, schreibt das Bild dem J. Gossaert zu.

höheren Qualität der Louvre-Anbetung, die Signatur des Augsburger Bildes, das doch unmöglich als Originalwiederholung des Künstlers gelten kann, gläubig hinnahm. Zwar haben W. Schmidt und Haack das Hoffmann'sche Bild als Kopie erklärt, trotzdem wurde später noch wiederholt die Bezeichnung für unverdächtig gehalten.

Wie die Zuschreibung an Giltlinger zu bewerten ist, soll später dargelegt werden. Dem Louvre-Bilde aber kommt neuerdings eine ungeahnte Bedeutung zu, denn es trägt an ganz verborgener Stelle, am Gefäße, eben dort, wo das Augsburger Bild signiert ist, die kleinen lateinischen Majuskeln APT[19]).

Wie aber, wird man fragen, soll die Anbetung in das bisher bekannte Werk Ulrich Apts eingereiht werden? Wann ist sie entstanden? Ein überaus glücklicher Zufall setzt uns in die Lage, das Entstehungsjahr genau anzugeben. Der Umstand, daß die Figuren die getreuen Züge ganz bestimmter Personen tragen, dient zur Lösung. Wohlbekannte Gesichter blicken uns an, wackere Augsburger Bürgersleute. Jener noble Mann, der abseits vom Gefolge, neben seinem Begleiter, die Hand erhoben, aus dem Bilde blickt, ist kein anderer als Ulrich Fugger. Wir kennen ihn aus der Zeichnung Holbeins d. Ält. Und jener Jüngling mit dem keck aufsitzenden Barett, unmittelbar hinter dem bärbeißigen König, ist ein gewisser Hans Harwien[20]). Und dieser grimmige Alte selbst ist eine bekannte Persönlichkeit des alten Augsburg, der Bürger Martin Weiß d. Ält.[21]). Auf einem Bilde des Augsburger Maximiliansmuseums (Abb. 1), das mit guten Gründen Leonhard Beck[22]) zugeschrieben wird und das nach dem angebrachten Wappen als Weiß'sche Stiftung zu gelten hat, kniet er, von seinem Namensheiligen empfohlen, vor dem Auferstandenen. Dieser Martin Weiß, der sich aus ärmlichen Anfängen zu einem der reichsten Augsburger Bürger emporgearbeitet hatte, war Weber, Zwölfer seiner Zunft[23]). Eine Reihe von Stiftungen, die er gemeinsam mit seiner Frau Elisabeth, einer Schwester des Propstes vom Chorherrenstift Heilig-Kreuz, gerade für diese Kirche gemacht hat, kündet von seinem freigebigen Sinn. Ein späterer Chronist des Klosters, Pater Gregor Aberzhauser, berichtet in seinem 1603 verfaßten Chronicon, im Jahre 1510 habe ein Bürger Martin Weiß für die eben vollendete Kirche einen Altar zu Ehren der Himmelfahrt Mariae

---

[19]) Die Signatur befindet sich in der beschatteten kleineren Einschnürung ganz rechts. Durchleuchtet man eine gute Braun'sche Silberkopie mit einer elektrischen Birne, lassen sich die Buchstaben mit bloßem Auge erkennen.

[20]) Hans Holbeins d. Ält. Silberstiftzeichnungen im kgl. Museum zu Berlin von A. Woltmann. Nürnberg, Blatt LXIII, Ulrich Fugger der Jüngere.
Hans Holbeins d. Ält. Feder- und Silberstiftzeichnungen von E. His, Nürnberg, Blatt XLIV, Hans Harwien.

[21]) Auch Holbein d. Ält. hat ihn gezeichnet: Woltmann, Blatt XIX und XXXXVIII. Der Meinung Glasers, auf der Zeichnung des Brit. Mus. (Vasari-Society 1905—06, Nr. 15, Glaser, Verzeichnis Nr. 196) sei dieselbe Persönlichkeit dargestellt, kann ich mich nicht anschließen.

[22]) Fr. Dörnhöffer, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. a. Kaiserhauses, XVIII, S. 35

[23]) Näheres über ihn bei Jak. Strieder, Zur Genesis des modernen Kapitalismus, Leipzig 1904, S. 152 ff.

gestiftet. In der Mitte sei die Himmelfahrt Mariae — es wird eine Schnitzarbeit gewesen sein — dargestellt, auf dem einen Flügel eine gemalte Geburt Christi, auf dem anderen eine Anbetung der hl. drei Könige. Der Chronist preist die Leuchtkraft der Farben, verschweigt jedoch den Namen des Künstlers[24]). Aber im Jahre 1618 nennt er in seinem liber rerum monasterii s. Crucis Hans Holbein als Maler[25]). Diese Angabe muß zunächst mit Vorsicht aufgenommen werden, denn derselbe Aberzhauser erzählt, Christoph Amberger habe in den Jahren 1515—1524 ein ebenfalls von Martin Weiß gestiftetes Malwerk geschaffen, eine Darstellung mit Figuren aus dem Neuen Testament[26]). Chronologisch ist das eine Unmöglichkeit. Nach dem weiteren Bericht des Pater Gregor hat Herzog Wilhelm V. von Bayern 1610 die „Holbein'schen" Flügel erworben und, an Stelle der Originale, für die Kirche um 120 Gulden Kopien anfertigen lassen. Diese Nachricht wird durch eine von Reber veröffentlichte Stelle bestätigt[27]). Im Inventar der Galerie Maximilians I. von 1628 werden die Bilder unter Nr. 19 und 20 beschrieben: „Ein alte überhöchte Tafel, darauf das Opffer der Heyligen drey Khönige mit Contrafehtischen gesichtern, wol gemallt, ist 4 schuech 3 Zoll hoch, vnd 2 schuech $4^1/_2$ Zoll braitt, Zu rugg mit Nr. 19 bezaichnet. Gleicher Manier vnd grösse, ein andr solche Tafel darauf die Weyhenachten, gleichsfalls mit Contrafektischen Gesichtern a° 1510 gemalt, mit Nr. 20"[28]).

Unwillkürlich denkt man bei der Beschreibung „mit Contrafetischen Gesichtern" an die Anbetung im Louvre. Ja, diese Vermutung wird zur Gewißheit, wenn man die im Inventar angegebenen Maße mit denen des Bildes vergleicht; sie stimmen genau überein[29]). Kein Zweifel, wir haben einen der Flügel vom Altar der Stiftskirche Heilig Kreuz vor uns. Im Jahre 1632 wurden die beiden Bilder mit anderen Kunstwerken, unter denen sich auch der Holbein'sche „Brunnen des Lebens" befand, von den Schweden aus München entführt[30]). Wie die Anbetung

[24]) Alfred Schröder hat im 4. Bd. des Archivs für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg diese Stelle des Chronicons (Augsburg, Stadtbibliothek, Cod. Aug. 328) veröffentlicht, S. 493. Die Beschreibung des Flügels mit der Anbetung der Könige sei hier wiederholt: „Alae ... imaginem s. virginis puerum Jesum gremio continentem ac magos munera offerentes excipientem referunt, tanta claritate affulgent, ut hodie eam depictam iures."

[25]) Augsburg, Stadtbibliothek, Cod. Aug. 330: „altare divae virginis ... a Joanne Holpain artificiose depictum."

[26]) Cod. Aug. 330. p. 142.

[27]) Fr. v. Reber, „Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler", München 1892, S. 8, Anm.: idem dux (Wilh. V.) venit et duas illas alas altari divae Virginis affixas ante centum annos a Joanne Holbain pictore celeberrimo pictas petivit. pro quibus alias alas eandem figuram habentes centum et viginti florenis pingi curavit, tunc 7. Dez. diszessit. (Cod. lat. Monac. 1326 p. 142 sub a° 1609.)

[28]) Reber, „Kurfürst Maximilian I. v. Bayern als Gemäldesammler", S. 41.

[29]) Nach Lafenestre et Richtenberger „Le Louvre" sind die Maße der Anbetung 1,25 m × 0,71 m. Nimmt man den früheren bayr. Fuß = 0,2919 m, 1 Zoll = 2,432 cm, ergeben sich, umgerechnet, die Maße 1,2405 m × 0,693 m. (Die Maßangaben des Inventars beziehen sich auf die „größe im Liecht".)

[30]) Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland, München, 1908 Bd. 142. Dr. Jos. Weiß, „Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler", S. 545ff.

dann in das Musée Napoléon gekommen ist, ließ sich nicht feststellen. Es war verlockend, nach dem anderen Flügel, der Geburt Christi, zu suchen. Doch er ist verschollen. Nachforschungen im schwedischen Privatbesitz und in französischen Provinzmuseen sind bis heute erfolglos geblieben[31]).

Nach der Schilderung der Schicksale der Anbetung versteht man jetzt auch die Zuschreibung an Holbein d. Ält. in den früheren Katalogen des Louvre; sie war sicherlich auf eine alte Tradition begründet. Und daß Aberzhauser Holbein als Künstler genannt hat, ist ebenfalls verständlich, denn im 17. Jahrhundert kannte man von den zahlreichen Augsburger Malern des frühen 16. Jahrhunderts nur mehr Holbein, Burgkmair und Amberger, die ganz heterogene Dinge mit ihren Namen decken mußten.

Auch die Geschichte des Hoffmann'schen Bildes klärt sich. Es ist eine der Kopien, die Wilhelm V. hatte anfertigen lassen. Denn wann hätte sonst später in Augsburg eine Kopie gemacht werden können, nachdem die Originale entführt waren? Daß der „Giltlinger" aus Augsburg stammt, wissen wir durch Rob. Hoffmann, den Vater des jetzigen Besitzers[32]). Aus dem Nachlaß des Pfarrers Benedikt Abt kam das Bild 1848 in den Besitz des Galerieinspektors Eigner, von dem es Hoffmann erworben hat. Eigner hat es „restauriert" und dabei die Signatur hineingemalt. Ein neuer Fall jener Eingriffe, mit denen Eigner die Kunsthistorie nach seinen vorgefaßten Meinungen zu korrigieren suchte[33]), mit denen er namentlich in der Geschichte Hans Holbeins d. J. für lange Zeit Verwirrung gestiftet hat[34]).

Mit der Feststellung: die Anbetung des Louvre ist das Werk eines Augsburger Malers Apt von 1510, ist Beträchtliches gewonnen. Denn es kann sich nur um Ulrich d. Ält. handeln, da der älteste Sohn Jakob erst im Jahre 1510 die Gerechtigkeit erhalten hat[35]). Diese Behauptung findet ihre volle Bestätigung, wenn man

[31]) Ohne Erfolg blieben auch systematische Nachforschungen in der umfangreichen Katalogliteratur des Musée Napoléon. Herr Prof. Dr. E. Steinmann hat mir in liebenswürdigster Weise sein Material zur Verfügung gestellt. Wie bei den meisten Bildern des Musée Napoléon werden auch bei der Anbetung — sicher in einer ganz bestimmten Absicht — keine Provenienzangaben gemacht. — Auch das geschnitzte Mittelstück ließ sich nicht auffinden. Man wird an eine Applike in der Art der Oberlietzheimer Madonna zu denken haben. Vergl. die bei Schröder abgedruckte Beschreibung.

[32]) R. Hoffmann. „Der Maler Gumpolt Gültlinger", Zeitschrift d. Histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, I, Augsburg 1874.

[33]) Über andere Fälschungen Eigners, vergl. z. B. Jul. Baum, Ulmer Plastik, S. 74, A. 4.

[34]) Die Uffizien in Florenz bewahren eine Teilkopie des Louvrebildes: Der Ausblick in den Hintergrund und der Kopf dicht neben Maria fehlt, dagegen befindet sich an Stelle Ulrich Fuggers ein Mann mit langem Haupthaar, ohne Backenbart. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses „kontrafetische Gesicht" aus der verschollenen Geburt Christi übernommen ist. Ich kenne das Florentiner Bild nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus einer Photographie von Brogi (Nr. 1029 „Ignoto del secolo XV"), auf die mich in liebenswürdiger Weise Herr Geheimrat H. A. Schmid aufmerksam gemacht hat. — Hier sei auch die Anbetung der Könige in der Augsburger Galerie erwähnt. Sie wird immer noch fälschlich Giltlinger zugeschrieben, obwohl längst H. A. Schmid (Z. f. b. K. N. F. IV. S. 76ff.) überzeugend Leonh. Beck vorgeschlagen hat. Das Bild geht gut zusammen mit den von Dörnhöffer als Arbeiten Becks erkannten Tafeln des Maximiliansmuseums in Augsburg (vergl. Anm. 22).

[35]) Vischer, Studien, S. 514.

versucht, das Gemälde im Zusammenhang der Stilentwicklung Augsburgischer Malerei zu verstehen.

Der allgemeine Habitus ist ein hochaltertümlicher. Nur ein Mann, der in spätgotischer Gewöhnung aufgewachsen ist, kann als Urheber in Betracht kommen. Nicht nur, daß der Künstler noch ganz im Banne der Fläche steht, das schmale hohe Format der Tafel, die spannungslose Füllung mit in qualvoller Enge zusammengedrängten Figuren und landschaftlichen Akzessorien müßten allein auf einen älteren Meister weisen. Der Mittelgrund fehlt. Nichts ist getan, dem Beschauer die Wohltat einer einheitlichen Blickführung zu gewähren: Der Hintergrund mit dem Burghof und dem Getriebe des Trosses steht ohne Verbindung mit dem Vorgang vorne, führt eine in sich geschlossene Existenz. Es ist im Grunde dieselbe Wirkung, die Holbein d. Ält. auf seinen frühen Weingartener Tafeln gibt, wenn er durch einen Ausschnitt des goldenen Hintergrundes in eine Nebenszene schauen läßt. Aber derselbe Holbein war um 1510 zu einer anderen Raumvorstellung gekommen, schon in der Paulusbasilika von 1504 hat sich bei ihm eine Wandlung vollzogen. Und wenn er gelegentlich, im Schwarzepitaph[36]), wo er ein ähnliches formales Thema wie Ulrich Apt zu bewältigen hatte, sich wieder mit der reinen Fläche bescheidet, weiß er gerade damit alle Register zu ziehen und eine im edelsten Sinne dekorative Wirkung zu erzielen. Wie er ein helles Ziegelrot über die ganze Fläche austeilt und doch die tonale Einheit zu wahren weiß, ist von der eindrücklichsten Art. Nichts von alledem bei Apt. Er hat das Bestreben, um jeden Preis die versagte Raumwirkung zu erzwingen. Nur so ist die nach rückwärts unvermittelt rasch abnehmende Größe der Köpfe zu verstehen. Wenn es ihm nicht gelingen will, das Räumliche sprechen zu lassen, weiß er wenigstens den Dingen Körperlichkeit zu verleihen. Eine fein vertreibende Malweise kommt ihm zu statten. Mit Lust bildet er die Rundung eines Knies, tiefe Faltengruben, indem er den jähen Gegensatz von Hell und Dunkel ohne Mittelton zu verschmelzen sucht. Er geht dabei so vor, daß er im hellsten Licht die ungebrochene Lokalfarbe trocken, mit zähem Pinselstrich, aufträgt. Mit diesen Mitteln macht er aber die Figur im Grunde von außen her plastisch, den Aufschluß über die menschlichen Formen unter diesen schweren Faltenmassen bleibt er schuldig. Eine eigentümliche Zwiespältigkeit kommt so in sein Bild. Nicht zuletzt durch die peinlich stoffliche Wiedergabe gewisser Details, die sich mit den keck hingemalten Gewandmassen nicht recht vertragen will. Mit stecherischer Akribie wird ein Brokat oder ein Geschmeide, ein Pokal oder eine Bordüre, das Haar oder das Blattgetüpfel an einem Baume gegeben. Ein Mann, der den Dingen mit einem solch nahen Blick zu Leibe rückt, kann nicht die Herrschaft über das Ganze gewinnen. So wird auch im Kolorit auf große führende Motive verzichtet. Ein Aggregat von ungebrochenen, kräftig tiefen Lokalfarben macht die Tafel funkelnd wie Email.

Die „kontrafetischen Gesichter" sind es, die dem Bilde die besondere Note geben. Holbeins d. Ält. Köpfe haben, seinem Temperament entsprechend, bei aller Klar-

[36]) Augsburg, Maximiliansmuseum, Abb. bei Glaser „H. Holbein d. Ält."

heit, etwas Weiches, Flaumiges. Hier sind mit eherner Bestimmtheit die Formen umrissen. Wie Messerschneide ist der Kontur der Lippen, eines Augenlides, eines Nasenrückens. Wenn aber diese Gesichter wie erstarrt in der Modellhaltung aussehen, wenn man diesen Menschen nicht zutraut, daß sie die Augen rollen könnten oder die Lippen öffnen, wird man die Ursache wieder in dem punktuellen Sehen des Künstlers zu suchen haben. Für den Ausdruck des atmenden Lebens versagen die Mittel, die nur die feine Ziselierung eines toten Geschmeides zu geben wissen.

Das einzelne Ding mit einem bis zum Äußersten getriebenen Fleiß im Bilde wieder zu geben, das war es wohl vor allem, womit der alte Apt den Forderungen seiner Zeit zu genügen meinte. Gewiß kann in dem Bilde von 1510 ein Zug, der mit den allgemeinen künstlerischen Tendenzen dieser Jahre zusammengeht, nicht übersehen werden: Die lastende Schwere, die gewichtige Erscheinung der Gestalten, das feste Stehen, wie es bei dem linken König beobachtet wird, alles das findet sich gleichzeitig auch bei anderen Augsburger Malern. Aber diese „Fortschritte" vermögen doch nicht den altertümlichen Gesamteindruck der Tafel aufzuheben. Denn daß es zuerst gegolten hätte, alte Vorstellungen über Raum und Komposition von Grund aus zu wandeln, ist dem Meister nicht bewußt

Abb. 3. Ulrich Apt d. Ält. Würzburg, Universitätsgalerie

Abb. 4. Ulrich Apt d. Ält. Würzburg, Universitätsgalerie

geworden. Die künstlerische Einheit mußte so der Anbetung versagt bleiben.

Apt war ein Fünfziger, als er sie gemalt hat. Längst vor 1510 muß er an die Grenzen gestoßen sein, die seiner Entwicklung von Anfang an gesetzt waren. Begegnete man daher Bildern aus einer früheren Schaffensperiode, da er noch nicht, nach seiner Weise, mit dem Neuen paktiert hat, würde man es ganz in der Ordnung finden, daß bereits in ihnen jene Grundelemente seiner Kunst, die sich in der Anbetung als unüberwindliche Hemmungen erwiesen haben, bis zu den letzten Möglichkeiten ausgeschöpft sind.

Bilder, die zeitlich der Anbetung vorausgehen, sind offenbar noch erhalten: Teile eines Altars in der Würzburger Universitätsgalerie, zwei Tafeln, auf deren Vorderseiten die Geburt Christi und die Anbetung der hl. drei Könige, auf deren Rückseiten zwei Heiligengestalten, Sanctus Johannes Martyr und Sanctus Paulus Martyr, dargestellt sind (Abb. 3, 4, 5). Knapp hat als erster ausgesprochen, daß es Augsburgische Bilder seien, die als Vorstufe zu der Anbetung im Louvre zu gelten hätten[37]). Um 1510, meint er, seien sie entstanden. Da nun feststeht, daß in diesem Jahre das Bild

[37]) Münchener Jahrbuch d. b. Kunst. 1913. S. 111.

des Louvre gemalt worden ist, müssen die Würzburger Flügel in die Zeit um 1500 gesetzt werden. Die Behauptung Knapps, sie hingen stilistisch aufs engste mit der Louvre-Anbetung zusammen, hat sehr viel für sich. In der farbigen Haltung besonders, jenen kräftigen, satten Lokalfarben, die den Eindruck machen, als seien sie „poliert", erblickt er die Übereinstimmung mit dem späteren Werke. Genauer hinsehend vermag man aber noch eine Reihe von Einzelheiten zu erkennen, die sichtlich auf die Hand ein und derselben Persönlichkeit weisen: Nur die derbere, routinierte Mache unterscheidet den Faltenwurf im Mantel der Maria von 1510 von dem im Mantel des hl. Johannes, auf die dünnen, kalligraphisch sauberen, echt spätgotischen Gewandsäume wird auch im Louvre-Bilde, beim flatternden Kleide eines Engels, nicht verzichtet. Und kann beim Anblick der beiden Heiligen, die, den Blick stumpf ins Leere gerichtet, in starrer Feierlichkeit dastehen, noch zweifelhaft sein, daß diese in langem Brauche geprägten Typen für alle die Züge verantwortlich zu machen sind, die bei den „kontrafetischen Gesichtern" im Sinne der Starrheit wirken, für die unverrückbar fixierten Augen, für die schematische Leere, die, bei aller rundlichen Fülle, im Gesichte der späteren Madonna nicht überwunden ist?

Abb. 5. Ulrich Apt d. Ält. Würzburg, Universitätsgalerie

Eine gewisse Stattlichkeit kann zwar den Einzelfiguren der Würzburger Tafeln nicht abgesprochen werden. Um so ärmlichere, schemenhaftere Wesen sind die untersetzten Gestalten

der Vorderseiten. Dumpf drängen sie sich zur Gruppe zusammen, die durchaus in den flächenhaften Hintergrund eingebunden bleibt. Nicht ohne Glück aber werden einzelne Motive des Hintergrundes für eine beruhigende Gesamtwirkung ausgenützt. So ist es entschieden ein Vorteil für die Würzburger Anbetung, daß die dunkle Gestalt des bärtigen Königs und die dunkle Masse des gekrümmten Erdrückens zusammengesehen werden muß. Zudem ist durch das hier verwendete Kompositionsschema gegenüber der Anbetung von 1510 eine stärkere Geschlossenheit gewährleistet.

Solche Wirkungen auf ein bewußtes Wollen des Künstlers zurückzuführen, verbietet die ihnen anhaftende Unentschiedenheit. Sie sind nichts anderes als die folgerichtigen Ergebnisse einer langen Kunstübung, während der die Künstler gelernt haben, für gleichbleibende Aufgaben aus gewissen Kunstmitteln Nutzen zu ziehen. Nichts vermag das Verhältnis dieser Bilder zu zeitgenössischen Schöpfungen heller zu beleuchten als ein Vergleich der Würzburger Anbetung mit der wenig später entstandenen aus dem Kaisheimer Altar Holbeins d. Ä. In Holbeins Bild beherrscht die Madonna nicht nur deswegen die ganze Szene, weil sie etwa in der Mitte sitzt, sondern weil in ihr, der Hauptfigur, eine streng betonte Vertikalität spricht, weil der Helligkeit ihres Gewandes alle übrigen Farben untergeordnet sind. Und welch frische Beweglichkeit belebt die Köpfe! Bei Holbein also überall verheißungsvolle Anfänge, während der alte Apt noch die Summe des Vergangenen zieht.

Der Schluß, daß die Flügel des Weiß'schen Altars nicht als die einzige Probe der Bildnismalerei Apts zu gelten haben, ist naheliegend. Denn wir dürfen annehmen, daß sich im Augsburg des beginnenden 16. Jahrhunderts, zu einer Zeit, da die Medaille noch nicht gepflegt wurde, den Malern häufig Porträtaufgaben geboten haben. Auf uns ist davon freilich wenig, fast nichts gekommen. Für Ulrich Apt d. Ält. läßt sich wenigstens noch ein Bildnis mit guten Gründen in Anspruch nehmen, das Bildnis des Brixener Domherren Gregor Angrer von 1519[38]) (Abb. 6). Schon Semper hat die allgemeine Verwandtschaft mit der Apt'schen Werkstätte gefühlt. W. Schmidt hat dann konsequent auch dieses Bild dem Scorel zugewiesen. Mit Vorbehalt wollte Friedländer in seiner Schrift über Albrecht Altdorfer diese Zuschreibung gelten lassen[39]). Mit Recht betont er, daß die Übereinstimmung mit dem Rehlingeraltar nicht überzeugend sei. Wir werden bei Betrachtung dieses Altars noch sehen, daß sein Urheber in der Tat unmöglich in der Lage gewesen wäre, sich zu einer so reifen Leistung zu erheben. Hätte man versucht, die als Pseudo-Scorel-Bilder erkannten Werke unter sich zu ver-

[38]) „Ferdinandeum Siebenter Jahresbericht von dem Verwaltungsausschuß", Innsbruck 1830. Das Bild wurde 1830 aus Brixener Privatbesitz als Arbeit Holbeins d. J. erworben. Angrer war Doktor beider Rechte, Dompropst und Domdechant zu Brixen, später Bischof von Wiener-Neustadt. Da der Bischof von Brixen 1518 nicht selbst auf dem Augsburger Reichstage erschienen ist, sondern durch eine „Potschafft" vertreten war, besteht die Möglichkeit, daß Angrer damals in Augsburg war. (Vgl. Ed. Böcking „Hutheni opera" V.) Nach Augsburg kamen ja in jenen kritischen Jahren geistliche Würdenträger aus aller Herren Länder.

[39]) Friedländer „A. Altdorfer", S. 134.

gleichen, so hätte man gewiß die gemeinsame Wurzel des Angrer-Porträts und der Louvre-Anbetung aufgefunden. Das Porträt hätte wahrlich eine eingehendere Betrachtung schon seiner hohen Qualität wegen verdient. Die Übereinstimmung mit den Köpfen der Anbetung im stilistischen und technischen Habitus ist schlagend. Die Charakteristik Sempers „die klare schimmernde, koloristisch feine, doch etwas kühle Farbengebung, sowie die bei feinster Durchführung wahrhaft plastische, fast metallische Modellierung" reicht noch nicht aus. W. Schmidt glaubte ja, gerade in diesen Feststellungen den Scorel'schen Charakter erkennen zu dürfen[40]). Der Finger ist vielmehr zu legen auf die spezifisch Apt'sche Art der Linien. Man muß Mund mit Mund vergleichen und wird sehen, wie hier und dort die Linien in der gleichen Dünnheit geritzt sind, wie mit äußerster Spitzigkeit die Konturen der Ober- und Unterlippe in den Winkeln zusammenstoßen, wie das eigentümlich Gepreßte der Lippen glauben läßt, ein solcher Mund sei zu ewiger Stummheit verurteilt. Man muß Nase neben Nase, Auge neben Auge betrachten, um gewahr zu werden, mit welch gleichartiger Schneidigkeit die Linie läuft, die Nasenspitze

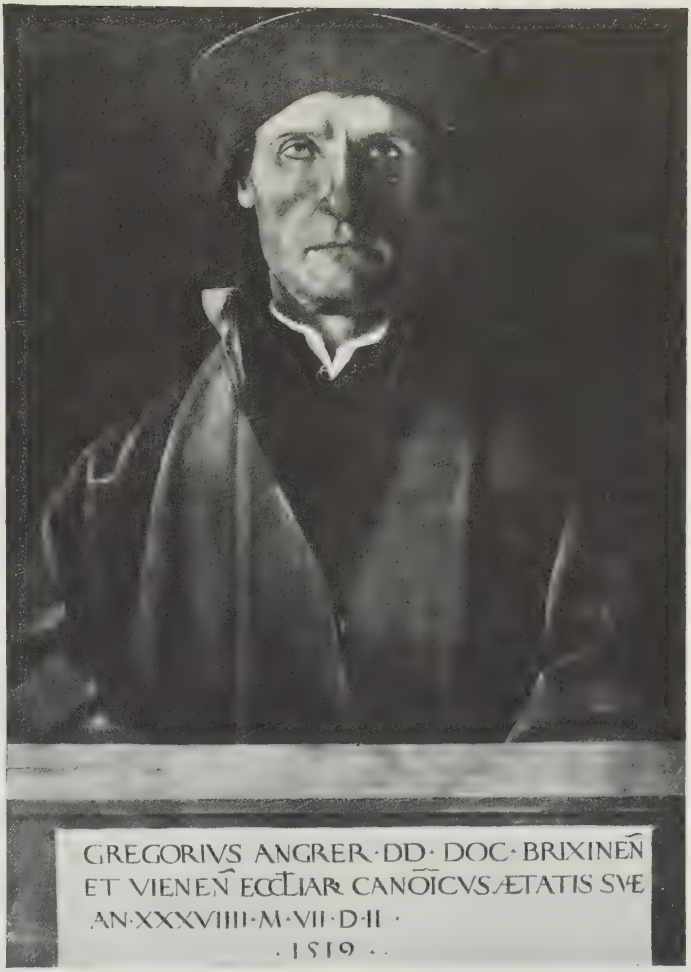


Abb. 6. Ulrich Apt d. Ält. Bildnis des Gregorius Angrer. Innsbruck, Ferdinandeum

[40]) Rep. f. Kw. XII. S. 41 ff.

und Nasenloch in einem Zuge formt, wie die Konturen eines Lides mit einer Zähigkeit der vorgeschriebenen Bahn folgen, als wären sie mit hartem Druck in sprödes Metall gerissen, und wie die Pupille ein für allemal auf das Unveränderliche fixiert ist. Diese Besonderheit der Linien findet dann hier wie dort ihre Resonanz in einem hauchartig dünnen, klar durchsichtigen Farbenauftrag. Die Art, wie die beschattete Gesichtshälfte durch zarte Reflexe ihre Körperlichkeit erhält, hat besonders augenfällig ihre Analogie beim Mohrenkönig. Auch die flüchtige malerische Mache der Rockfalten steht beim Angrer in kühnem Kontrast zu dem fein präzisierten Gesicht, auch hier ist in den lichten Stellen mit derbem Pinsel die zäh trockene Lokalfarbe über den dünnen Grund gestrichen. Selbst die helle haarfeine Linie, mit der der Künstler in seinen früheren Bildern einen Gewandsaum zu zeichnen pflegte, kehrt wieder. Endlich: wiederum jene ganz bestimmten Farben, ein stumpfes Rotbraun im Hintergrund, ein kräftiges Zinnober im Barett, ein dunkles Schiefergraublau im Rock.

Apt hat in diesem Bildnis eine faszinierende Wirkung durch die streng frontale Stellung des Kopfes erreicht. Das reine Weiß der Pupillen, das Feuchte des Blickes lindert das Aggressive, eine Beseelung des Dargestellten kommt zum Ausdruck, daß man etwas von seinem inneren Leben zu spüren vermeint.

Das Porträt des Angrer läßt den Gedanken aufkommen, Ulrich Apt d. Ält. habe allmählich — immer innerhalb der Grenzen, die ihm von Geburt an gesetzt waren — gelernt, seine Mittel für die künstlerische Rechnung bewußt zu gebrauchen. Aber an seinen Schöpfungen läßt sich das nicht mehr prüfen. Mit der Vorstellung, die durch die paar erhaltenen Bilder vermittelt wird, müssen wir uns bescheiden. Wie weit die Kunst des Vaters entwicklungsfähig war, ersehen wir aus der Kunst der Söhne.

IV.

Bei der Louvre-Anbetung war auf die altertümliche Haltung hinzuweisen. Nun hat aber H. A. Schmid ebenfalls mit dem Argument des Altertümlichen für den Rehlingeraltar (Abb. 7, 8, 9) den älteren Apt als Künstler vorgeschlagen. Er meinte, eine solche Härte der Modellierung könnte nur einem Meister, der etwa mit Holbein d. Ält. gleichzeitig sei, zuzutrauen sein. Aber gerade ein Vergleich mit Holbein hätte beweisen müssen, daß im Rehlingeraltar eine ganz andere Luft weht. Glaser hat zuerst das relativ Moderne in diesem Werke gefühlt. Bei einer Gegenüberstellung der Außenseiten des Sebastiansaltars und des Rehlingeraltars kommt er zu dem Ergebnis, der ältere Apt, obwohl Altersgenosse Holbeins, habe sich mit viel fortschrittlicherem Sinne, besonders in der Raumbehandlung, in die Anforderungen einer neuen Zeit zu schicken gewußt[41]). Wie schwerfällig gerade der ältere Apt in der Tat noch um 1510 den Raumproblemen gegenübersteht, zeigt das Louvre-Bild. Die Folgerung, daß er nicht der Künstler des Rehlingeraltars sein kann, ist unabweislich. Abgesehen von allen entwicklungsgeschichtlichen Faktoren würde aber allein das Kolorit des Rehlingeraltars, helle, ja grelle Farben, bezeugen, daß sein Meister, trotz aller Verwandtschaft, eine von Ulrich Apt d. Ält. wohl zu

[41]) Glaser „H. Holbein d. Ält.", S. 153.

unterscheidende Künstlerpersönlichkeit ist. Einer der Söhne muß also den Altar gemalt haben. Ob Ulrich d. J. oder Jakob, bleibe zunächst unerörtert. Auf den Rückseiten der Flügel steht die Jahreszahl 1517[43]).
Dargestellt ist auf dem Hauptbilde und den inneren Flügeln die Kreuzigung, auf den Außenflügeln der englische Gruß.
Was zunächst den Eindruck bestimmt, ist eine gewisse Luftigkeit der Bildfüllung. Nicht mehr in enger Pressung drängen sich die Figuren, man fühlt sofort, daß eine ordnende Hand am Werke war, die den dominierenden Motiven die nebensächlichen unterzuordnen suchte. In diesem Sinne wird bewußt eine symmetrische Anordnung benützt. Daß es freilich noch kein souveränes Schalten mit diesem Kunstmittel ist, daß sich der Maler gewissermaßen Zwang antut, geht aus der ängstlichen Pedanterie hervor, mit der auf beiden Flügeln die einzelnen Figuren in trocken gleichmäßiger Abfolge ausgeteilt sind. Wenn der ältere Apt seine Köpfe noch in ein und derselben Wendung aus dem Bilde blicken läßt, sucht der jüngere zu variieren. Den unmittelbar gegriffenen Eindruck einer durcheinanderwogenden Personenmenge möchte er gerne geben. Deshalb wählt er mit Fleiß die verschiedensten Wendungen und Ansichten: frontal herausblickende Gestalten stehen neben ganz abgekehrten, von denen recht geflissentlich nur die krämpigen Hüte und die stählernen Sturmhauben gegeben werden, Dreiviertel-Profile neben reinen Profilen. Er stößt aber nicht zu den letzten Konsequenzen vor, Natureindrücke zu überzeugenden Bildeindrücken zu formen. Puppenhaft sind diese Figuren gestellt. Ein Umstand, der sich besonders einprägt, daß so häufig das reine Profil vorkommt, eine Ansicht, die niemals unter solchen Bedingungen wahr wirken kann, zu der hier aus offenkundiger Verlegenheit gegriffen ist, führt zu der weiteren Beobachtung, daß ihm das feinere Auge für Formzusammenhänge fehlt, daß ihm sogar wiederholt grobe Zeichenfehler unterlaufen, daß er weit entfernt ist von der Sorgfalt, mit der der Vater im Bilde von 1510 eine individuelle Erscheinung nacherlebt. Was man den Porträtköpfen des Alten nur mehr mit Einschränkungen nachsagen kann, daß sie angekränkelt seien von leerer Typik, wird hier allerorten augenfällig. Ebenso hat sich der Künstler in der Faltengebung — man betrachte das Gewand der Maria des Außenflügels — an ein festes Schema gebunden. Solchen Falten liegen keine sachlichen Motive zu Grunde. Peinlich wirkt diese weichlich undulierende Masse, dieses fortwährende Verästeln des Themas und es scheint fast, als wollte er durch die gekünstelte Beunruhigung ein Äquivalent schaffen für die Kahlheit der Scene, die Folgeerscheinung eines stärkeren Erlebens des Räumlichen im Bildganzen und des Kubischen der Einzelfigur. Ein fortschrittliches Moment seiner Kunst wird damit berührt. Er gewinnt diese Wirkung des Dreidimensionalen fast ausschließlich mit malerischen Mitteln. Er kann auf das Vielerlei, mit dem Holbein dieselbe Scene ausstattet, verzichten, er kann allein mit einer feineren Differenzierung der grauen Töne und mit der suggestiven Kraft eines Schlag-

[43]) Der Altar stammt aus der Dominikanerkirche in Augsburg. Vergl. Dr. H. Wiedenmann in Zeitschrift d. Histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, Bd. 43, 1917.

Abb. 7. Rehlingeraltar, Mittelbild. Augsburg, Gemäldegalerie Phot. Höfle

Abb. 8. Rehlingeraltar, Innenflügel

Phot. Höfle

Abb. 9. Rehlingeraltar, Außenflügel

Phot. Höfle

schattens die Tiefe erobern. Daß eine so rein artistische Lösung eine gewisse Leere und Kälte im Gefolge hat, daß das seelische Leben, das bei Holbein den Vorgang erfüllt, hier sich verflüchtigt hat, braucht kaum mehr gesagt zu werden. Die Tatsache aber, die wir bisher feststellen mußten, daß dem Meister die Energie fehlt, neue Probleme bis zu den letzten Konsequenzen zu verfolgen, wird seine Art der Raumbehandlung bestätigen. Kindliche Unklarheiten, wie die Stellung

des Schimmels im Mittelbilde, sprechen beredt von den Schwierigkeiten, die er nicht zu überwinden vermocht hat.

Es bleibt immer eine Überraschung, wenn man von zeitgenössischen Augsburger Bildern herkommend, plötzlich vor den Rehlingeraltar tritt und die naive lustige Buntheit, die kalten ungebrochenen Lokalfarben erblickt. Die dünne Art der Maltechnik erweist den Künstler als Schüler des Vaters, mit dem Unterschiede, daß er noch systematischer zu Werke geht. Es ist höchst rationell, wie auf die zuerst angelegte Lokalfarbe säuberlich der Schattenton und das Licht abgesetzt wird. Neben den Köpfen des Vaters erscheinen die seinigen im Karnat weicher, mehr geschmolzen. Einzelne Farben, das Gelb, Rot und Blau, hat man von spätgotischen Bildern der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts gut in Erinnerung. Wie aber dann ein solches Gelb mit Vorliebe neben ein Schwarz gesetzt wird, ist aus einem ganz eindeutigen Temperament hervorgegangen, eben jener nüchternen Gesinnung, die sich hinter allen seinen Fortschritten verbirgt, die über die Gebundenheit des Vaters hinausweisen, jener Gesinnung, die glaubt, aus der reinen Vernunft allein käme ein Kunstwerk zustande Im Grunde ist er weit hinter seinen Zeitgenossen zurückgeblieben. Burgkmair hat 1519 in seinem Kreuzaltar die Augsburger Malerei zu einem Höhepunkt emporgeführt. Man will nicht glauben, daß die Apt'sche Kreuzigung nur zwei Jahre jünger sei.

Phot. Goldmann, Kaufbeuren.
Abb. 10. Meister des Rehlingeraltars. Kaufbeuren, Blasiuskirche

Vor der Betrachtung der allgemein mit dem Rehlingeraltar zusammengestellten Bilder soll kurz versucht werden, die kunstgeschichtliche Stellung der Kaufbeurener Flügelgemälde zu bestimmen (Abb. 10, 11)[43]).

Freilich sind die Bilder arg übermalt und manche Einzelheit entzieht sich deshalb dem Urteil. Aber der ursprüngliche Gesamteindruck des Kolorits hat sich erhalten. Es wird sich kaum bestreiten lassen, daß diese spröde Buntheit, dieses

[43]) Abbildungen sämtlicher Gemälde in Z. f. b. K. N. F. 9.

Phot. Goldmann, Kaufbeuren.
Abb. 11. Meister des Rehlingeraltars. Kaufbeuren, Blasiuskirche

erkältende Gelb, Blau und Rot, die Erinnerung gerade an den Rehlingeraltar erwecken muß. Hier tritt noch ein goldener Hintergrund dazu, just die rechte Steigerung bei Farben, denen das geheimnisvoll von innen kommende Glühen versagt geblieben ist. Indem man bisher die Kaufbeurener Bilder an der Apt-Gruppe im weiteren Sinn gemessen hat, hat man bei ihnen eine geringere Stufe von Qualität empfunden[44]). Das mag berechtigt sein, wenn man sie mit dem Universitätsaltar oder der Beweinung vergleicht. Aber eine solche Vergleichung wird ja zunächst gar nicht herausgefordert. Vielmehr wird die schon durch die koloristische Haltung der Flügel angeregte Vermutung, sie könnten nur in unmittelbarer Nähe des Rehlingeraltars entstanden sein, bei einer genaueren Festlegung der Beziehungen zwischen den beiden Werken, deren Entstehungsdaten nur ein Jahr auseinanderliegen, zur Gewißheit[45]). Ein Meister hat sie geschaffen. Die fortschrittlichen Züge, die bei der Kreuzigung zu buchen waren, alle Einschränkungen, die sich dort aufgedrängt haben, kehren hier wieder. Die Anbetung der Könige, in der Motive vom Louvre-Bilde übernommen sind, läßt ermessen, welch wohlige Weite jetzt dieselbe Scene erfüllt, der Kindermord, welche Befangenheit gegenüber komplizierten Fällen den Künstler hemmt. Die bäuerischen Gesichtstypen, die bekannte typisierende Übertreibung gewisser Formen, Verzeichnungen, die in einer ganz persönlichen Sehgewöhnung begründet sind, ganze Figuren wiederholen sich. Wie der Kindermord aus einzelnen Motiven, die aus einem anderen Zusammenhang gerissen scheinen, zusammengebaut wird, findet Analogien im Rehlingeraltar[46]).

[44]) Haack, Z. f. b. K. N. F. 9.

[45]) Die Rückseite des Altars trägt folgende Inschrift: „die taffel ist gesetzt worden an unser liebe' frawen abatt als der Engel den gruss bracht da man zallt 1518 und ist pfleger gewesen burgmeister hans weser und blese honold". Die Zahl 1518 ist wiederholt in dem geschnitzten Blattornament der Vorderseite.

[46] Die Maria der „Flucht nach Ägypten" und eine Frau aus dem „Kindermord" zeigen das gleiche

V.

Wollte man alle die Bilder, die heute als Werke des älteren Apt gelten, den Rehlingeraltar, den Universitätsaltar (Abb. 12, 13, 14), die Münchener Beweinung (Abb. 15) und die Casseler Verklärung (Abb. 16) auf einen Urheber zurückführen geht es keineswegs an, die Gleichheit einzelner äußerlicher Motive ins Treffen zu führen, wie es Haack getan hat. Eine Einheitlichkeit wäre, nach allen bisherigen Voraussetzungen, mit dem so überaus merkwürdigen Verhältnis des Meisters zur Farbe noch am ehesten einleuchtend zu machen. Doch da tut sich eine Kluft zwischen dem Rehlingeraltar und den anderen Werken auf: Dort ein Künstler, der nicht über ein naives Kolorieren hinausgelangt, der überall an der Farbe des gegenständlich Gegebenen haften bleibt, hier einer, der sensibel die immer noch kräftige Farbe in die Folie eines das Ganze beherrschenden gedämpften Tones einbindet, der das Kolorit einem Rhythmus dienstbar zu machen weiß, der die ganze Tafel mit Leben erfüllt. Gewiß, einzelne Farben hat man schon im Rehlingeraltar gesehen, maßgebend aber für die ausgesprochen blonde Wirkung sind andere, ins Stumpfe gebrochene Farben, ein heller Elfenbeinton, wärmere Ockertöne, rosige Töne im Karnat, ein Grün besonders, das allmählich aus einer dunkleren, gedämpfteren Stufe ins licht Gelbliche übergeführt wird. An Stelle der reinen Lokalfarbe kommen häufig Schillerfarben vor. Wenn ein Bild wie die Beweinung auf eine Stufe mit den bedeutenderen zeitgenössischen Leistungen gerückt werden muß, ist es wegen des feinen Taktes, mit dem aus den farbigen Elementen die Bildeinheit geformt ist.

Hat man einmal diese Bilder von dem Rehlingeraltar gelöst, läßt sich in natürlicher Weise die Folge ihrer Entstehung gewinnen. Sie kann nur so sein: Die Verklärung Christi, deren Christusgestalt in sichtlicher Anlehnung an den Holbein'schen Typus entstanden ist, gehört an den Anfang, die Beweinung an das Ende. Zwar keine langen Spannen scheinen zwischen den Entstehungsjahren zu liegen, immerhin wird deutlich, daß die Entwicklung von einer übertrieben harten Plastik der Körper zu einer gelösteren, rundlicheren, von zeichnerischer Bestimmtheit zu malerischer Weichheit geht. Im Universitätsaltar sind die Falten tief geschnitten, eckig, hart stoßend, an Holzplastik gemahnend; die Extremitäten rundlich gedrechselt, an den Gelenken abgeschnürt, ein Mund z. B. von durchaus linearer Struktur. Alles das ist in der Beweinung gelindert, ja es gibt dort Stellen, wo bei einem Minimum von Linienaufwand mit fein verschwimmenden Licht- und Schattenflecken die Formen modelliert werden. Wenn dann trotzdem ein spitzer Pinsel helle Glanzlichter auf den weichen Schmelz des Karnates setzt, wenn ganz andächtig beim einzelnen Pflanzenblatt dem Geäder nachgegangen wird, ist diese Art von Präzision doch grundverschieden von der goldschmiedmäßigen Schärfe des älteren Apt. Immer bleibt beim jüngeren Künstler die Pinselarbeit das Durchschlagende.

Profil des Kopfes, wie die Maria der „Kreuzigung". Die klobige Bildung des Kinnes ist besonders auffällig bei einzelnen Heiligen der Rückseiten. Der Frau im gelben Gewande liegt dasselbe Bewegungsschema zugrunde wie dem Engel der Verkündigung. Man geht kaum fehl, wenn man hier eine verständnislose Anlehnung an irgend etwas Italienisches annimmt, etwa an ein Niello der Art, wie es von Breu für den Schwertengel der Gebetbuch-Randzeichnungen benützt worden ist.

Abb. 12. Universitätsaltar Mittelbild. München, Pinakothek. Phot. Bruckmann

Bei der Beweinung mußte gesagt werden, daß sie wesentlich durch den Rhythmus des Kolorits ihr künstlerisches Leben empfängt. Nun versucht der Meister in diesem Bilde allerdings, auch die Figuren in eine höhere Bildrechnung einzustellen: Die Schräge, der sie untergeordnet sind und die das Richtungsmotiv des Leichnams wie der fernen Gebirgskette bedingt, möchte so gesehen werden. Trotzdem verleugnen diese Figuren nicht, daß sie als das erste im Bilde konzipiert worden sind. Es ist daher nicht zu verwundern, daß des Künstlers Eigenart am aufschlußreichsten da zutage tritt, wo er, auf alle Bewegung verzichtend, nur in statuarischer Pose dastehende Gestalten gibt. Hieratisch feierlich, bedächtig in Blick und Gestus, wohl auch etwas spießig sind sie alle, die Heiligen des

Universitätsaltars. Aber sie sind Träger einer einheitlichen, gedämpften, echt kirchlichen Stimmung. Welch ein Unterschied des Temperaments gegenüber dem Meister der Kreuzigung, dessen burleske Motive manchmal vorlaut aus dem Ganzen herausfallen! Eine stille sonntägliche Landschaft füllt mit Breite den Hintergrund. Ganz im Sinne einer gemächlichen Feierlichkeit sind die gleichgültig, fast stumpf vor sich hinblickenden Gesichter, die langläufigen, monotonen Linien der Gewänder, Linien, wie sie oft Striegel und immer der späte Zeitblom gebraucht. Den Gestalten des Universitätsaltars wird dadurch sicherlich eine besondere Eindrücklichkeit verliehen, aber man stelle einen Burgkmair'schen Heiligen daneben, um zu erkennen, daß es altschwäbische Traditionen sind, die hier noch einmal aufleben. Vielleicht hat der Künstler selbst das Unlebendige solcher Traditionen gefühlt und später mit Hilfe italienischer Eindrücke versucht, frei zu werden. Der gelöstere Rhythmus des Johannes der Beweinung läßt an Italienisches denken, für den Christophorus kann sogar das Vorbild nachgewiesen werden, ein Stich des Mantegna (B. 19). Leider fehlen die Werke, aus denen seine weitere Entwicklung ersehen werden könnte. Die Möglichkeit, daß ihn ein zeitiger Tod dahingerafft hat, ist, wie wir noch sehen werden, naheliegend.

Abb. 13. Universitätsaltar, Innenflügel. Phot. Bruckmann

Wie aber, wenn sich das Bild seiner künstlerischen Tätigkeit nach einer anderen Seite ergänzen ließe? Wenn es gelänge, ihn, den Schüler des älteren Apt, als Bildnismaler zu erweisen? Man kann grundsätzlich einwenden, ein Künstler,

Phot. Bruckmann.
Abb. 14. Universitätsaltar, Außenflügel

der sich an so festgeprägte Typen gehalten habe, würde schwerlich vermögen, einen individuellen Natureindruck im Bilde nachzuerleben. Das könnte aber einmal mit der Entwicklung des Meisters zu einem freieren, malerischeren Sehen widerlegt werden, dann durch den Umstand, daß selbst ein so viel bedeutenderer Künstler wie Burgkmair in religiösen Darstellungen stets gleichbleibende Typen verwendet. Jedenfalls müßte bei einem Porträt von der Hand unseres Malers außer dem eigentümlichen Kolorit die etwas pedantische Gleichwertigkeit der Formen und der Kontrast zwischen malerischer Breite und feiner Pinselarbeit als das Besondere vorausgesetzt werden.

Die Gemäldegalerie in Dresden bewahrt das Brustbild eines alten Mannes, das man bisher nicht in einen bestimmten Zusammenhang einzureihen vermochte (Abb. 17)[47]. H. A. Schmid hat gelegentlich dieses Bild mit dem Porträt des Urmiller aus Leutstetten (Städel, Frankfurt) (Abb. 18) zusammengebracht. Bei letzterem allerdings hatte man den Augsburgischen Charakter längst gefühlt[48]. Nun hat man bei einer eingehenden Untersuchung des Dresdener Bildes von vorne herein festen Grund unter den Füßen, da man die dargestellte Persönlichkeit und damit den Entstehungsort feststellen kann. Es ist nämlich wieder der uns wohlbekannte Martin Weiß, hier etwa im gleichen Alter wie auf der Tafel Leonh. Becks (Abb. 1)[49].

Gibt man sich dann Rechenschaft über die gleichmäßige Modellierung mit fein vertriebenen Schattenflecken, über die penible Art, mit der Augen, Nase, Mund und Kinn nebeneinander registriert sind,

[47]) Nr. 1905. „Oberdeutscher Meister um 1500". Für eine spätere Datierung W. v. Seidlitz im Rep. f. Kw. XVI. S. 378. Bezeichnend ist, daß er an Scorel gedacht hat; belustigend, daß einige Jahre vorher noch allen Ernstes eine Urheberschaft Jan van Eycks behauptet wurde.

[48]) Katalog des Städelschen Instituts, Nr. 72, S. 313. Anm. Das Gegenstück zum Bildnis des Urmiller, eine Frau mit ihrer Tochter, befindet sich in amerikanischem Privatbesitz. Vergl. Friedländer in den Berichten der Berliner kunstgeschichtl. Gesellschaft 1908, VIII. S. 39

[49]) Dieses Bild des Augsburger Maximiliansmuseums, zu dem es ebendort ein Gegenstück mit dem Porträt der Frau Martin Weiß' gibt, berührt sich aufs engste mit den „Heiligen aus der Sipp- Mag- und Schwägerschaft d. Kaisers Maximilian I". Weiß erscheint hier älter als auf dem Louvre-Bild. Beck dürfte also die Tafel um 1518 gemalt haben. — Weiß ist 1525 gestorben nach dem Eintrag im Steuerbuch dieses Jahres. (Gütige Mitteilung des Stadtarchivs Augsburg).

Phot. Hanfstängl.
Abb. 15. Meister des Universitätsaltars. München, Pinakothek

über die trocken und spitz gepinselten Runzeln und Haare, so macht man Beobachtungen, die sich bereits beim Universitätsaltar und besonders bei der Beweinung ergeben haben. Der farbige Klang zwischen dem stumpfen Grün des Rockes und dem hellblauen Hintergrund, der Aplomb der eintönig rundlichen, als etwas Fertiges übernommenen Schulterlinie, die Fältelung der Ärmel, in der noch eine härtere Weise nachklingt, alles das würde der Meinung, der Meister der Beweinung sei am Werke gewesen, einen guten Halt geben.

Phot. Hanfstängl.
Abb. 16. Meister des Universitätsaltars. Cassel, Galerie

Und auch das Bildnis des Urmiller ließe sich ohne Zwang in das Werk des Meisters fügen. Die soeben über das Dresdener Porträt gemachten Aussagen könnten hier fast wörtlich wiederholt werden. Es sei daher nur auf ein paar Einzelheiten hingewiesen, die besonders frappant für unseren Künstler zeugen; Auf den eckig gebrochenen äußeren Kontur des linken Daumens und die betonte Abschnürung dieses Fingers an der Stelle des Ansatzes sowie auf die unleugbare Verwandtschaft zwischen dem Kinde und dem Christkinde des Universitätsaltars. Die Modellierung des Kinderköpfchens im Frankfurter Bilde ist wohl noch weicher, malerischer. Aber sollte dieser Umstand bei einem Manne, der den Christus der Beweinung gemalt hat, wirklich befremden?

Gleichgültig, wie man sich auch zu einer Angliederung dieser Bildnisse an die übrigen Werke stellen mag, ablehnend oder zustimmend, immer müßte die überraschende Übereinstimmung der geistigen Grundlagen, aus denen heraus beide Bildergruppen entstanden sind, nachdenklich machen.

Die Frage, wann alle diese Bilder gemalt worden sind, kann leider nicht mit der zu wünschenden Genauigkeit beantwortet werden. Man hat für den Christophorus des Universitätsaltars einen Holzschnitt des sogenannten Pseudo-Dürer von 1525 (B. 105) als Vorbild angenommen[50]) und daher den Altar im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein lassen. Allein diese reichlich späte Datierung wird nach Feststellung des in Wahrheit maßgeblichen Vorbildes, des Mantegna-Stiches, schwerlich aufrecht erhalten werden können. Eher läßt sich aus dem Abhängigkeitsverhältnis, das zwischen dem Künstler des Rehlingeraltars und unserem Meister besteht, ein Anhalt für die zeitliche Festlegung der Bilder gewinnen. Jener hat Motive von diesem übernommen. Daß das Verhältnis nur so sein kann und nicht umgekehrt, bedarf bei der schwerfälligeren Konstitution des Rehlinger-Meisters kaum einer besonderen Begründung. So ist für den Christus der Kreuzigung, der wegen seiner edlen Bildung unter den übrigen Gestalten des Triptychons auffällt, der Christus der Beweinung anregend ge-

[50]) Vergl. Katalog der Pinakothek.

wesen[51]). Die Beweinung wäre dann ungefähr gleichzeitig mit dem Rehlingeraltar entstanden, der Universitätsaltar und die Verklärung[52]) in kurzen Intervallen vorher. Das Bildnis Martin Weiß' dürfte nach dem Alter des Dargestellten ebenfalls um 1517 oder 1518 gemalt sein, das Urmiller-Bild hat Friedländer um 1520 datiert, es ließe sich auch noch ein bis zwei Jahre früher ansetzen.

Welcher Künstler verbirgt sich hinter diesen Bildern? Ist er wie der Meister der Kreuzigung ein Sohn Ulrichs d. Ält., entweder Jakob oder Ulrich d. J.[53])? Es

Phot. Bruckmann
Abb. 17. Meister des Universitätsaltars: Martin Weiß d. Ält. Dresden, Galerie

[51]) Das übereinstimmende Motiv des Soldaten, der an den Haaren gerauft wird, und eines Apostels der Verklärung wird dagegen so zu erklären sein, daß sich beide Künstler gemeinsam an eine Burgkmair'sche Erfindung, den knienden Würfler der Kreuzigung in der Augsburger Goldschmiedkapelle, gehalten haben.

[52]) Die Hoffnung, mit Hilfe des Donatorenwappens einen Terminus für die Entstehung des Bildes zu gewinnen, hat sich nicht erfüllt. Langwierige Nachforschungen, bei denen mich der Heraldiker Herr Baron von Berchem (München) in überaus entgegenkommender Weise unterstützt hat, sind ergebnislos geblieben. — Hagen (M. Grünewald, S. 221, A. 12) geht wohl zu weit, wenn er einen Zusammenhang mit der verschollenen Verklärung Grünewalds und einer Anbetung der Könige von Botticelli konstruiert. Ohne irgend ein Abhängigkeitsverhältnis zu behaupten, verweise ich auf die ähnliche Komposition von Jan Joests Hochaltarflügel zu Kalkar und auf das Denkmal des Kanonikus Bernh. v. Waldkirch († 1523) im Augsburger Domkreuzgang. (Abb. bei Mader Loy Hering, S. 64).

[53]) Michel Apt, der erst 1520 die Gerechtigkeit erhielt, kann nicht in Betracht kommen.

muß von Anfang an zugestanden werden, daß die Vermutung, unser Künstler sei ein Bruder des Rehlinger Meisters, der ganz zwingenden Argumente entbehrt. Jakob Apt stirbt 1518, Ulrich d. J. ist bis 1520 in Augsburg nachweisbar. Wann und wo er gestorben ist, wissen wir nicht, sicher vor 1533, da in diesem Jahre seine Kinder im Augsburger Pflegbuche erwähnt werden[54]). Aus den wenigen Urkunden kann also die Klärung nicht gewonnen werden.

Freilich eine schwache Hoffnung, das Dunkel aufzuhellen, bliebe immer noch, wenn man eine weitere, bisher nicht erwähnte Gruppe von Bildern beizieht. In Leutstetten (in der Nähe des Starnberger Sees) befindet sich nämlich ein Zyklus von vier Bildern mit Darstellungen der zwölf Monate. Eines dieser Gemälde trägt die Jahreszahl 1531. J. Baum hat in ihnen nur Wiederholungen nach Originalen sehen wollen, die 1531 entstanden seien und von denen eines, der „Herbst", noch im Augsburger Rathause vorhanden sei[55]). Aus der farbigen Haltung dieses Bildes[56]), die ihm eng verwandt mit

Phot. Bruckmann.
Abb. 18. Meister des Universitätsaltars: Bildnis des Urmiller. Frankfurt, Städel

[54]) Jakob Apt erhält 1510 die Gerechtigkeit, 1518 wird er unter den Toten der Zunft erwähnt (Vischer, Studien, S. 566). In den Steuerbüchern kommt er zum 1. Male 1511 vor — „Jacob Abbt dt heur nill" (f. 25 c) — von da an in jedem Jahre bis zu seinem Tode. Ulrich d. J. wird 1512 Meister. Die Steuerbücher nennen ihn von 1512 („Ulrich Appt Jung dt. hur nill", f. 39 c) bis 1520 jedes Jahr. Die Stelle im Pflegbuche (Nr. 165 der Schätze, Stadtarchiv Augsburg) f. 106. Neuerdings hat Hampe („Allgäuer Studien", Jahrg. 1918/19 der Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum) aus dem Hörmann'schen Familienarchiv (Augsburger Stadtarchiv) einen Brief von Castulus Fugger in Nürnberg an Jörg Hörmann aus dem Jahre 1529 (3. Brief S. 82) veröffentlicht, in dem von einer „Conterfettung durch mayster Appte" die Rede ist Damit könnte sowohl Ulrich d. Ält. als Ulrich d. J. gemeint sein. Der Eintrag im „Steuerbuch Nachtrag" von 1532 verrät Beziehungen der Familie Apt zu Kaufbeuren, dem Wohnsitz Jörg Hörmanns: „Auff 10 tag Juny anno etc. 33 hat der Leonhart Stambler die 152 fl. so Hansen linders von Kauffpeuren Kinder, von Ulrichen abbt dem maler alhie ererbt haben mit 13 fl. in gold und 30 Krutzer vernachsteuert." Nach Mitteilung des Kreisarchivs Neuburg a. D., wo die Protokoll-Bände der Reichsstadt Kaufbeuren liegen, kommt der Name Apt in den Archivalien nicht vor. Möglich, daß sich das Material des Kaufbeurer Archivs ergiebiger erweist. Ich habe bis jetzt keine Gelegenheit gehabt, umfangreichere Nachforschungen anzustellen.

[55]) Beilage zur „Allgemeinen Zeitung", 1907, Nr. 181.

[56]) Photographie von Höfle, Augsburg.

der des Rehlingeraltars dünkte, folgerte er, es sei in der Apt-Werkstätte entstanden und zwar sei wegen des späten Datums an den jüngeren Ulrich zu denken. Das Rathausbild ist jedoch bestimmt kein Original — der schwärzliche Gesamtton und eine routinierte Malweise sprechen dagegen — sondern eine Kopie aus späterer Zeit. Andererseits ist der Zweifel an der Echtheit des Leutstettener Zyklus unbegründet[57]). In der Tat enthält er viele Beziehungen gerade zum Rehlingeraltar. Entsprechend der Entstehungszeit steht er natürlich auf einer vorgerückteren Stilstufe. Zwischen 1520 und 1530 hat sich ja das Schicksal der Augsburger Malerei vollzogen. Wäre also Ulrich d. J. der Künstler, so wäre der Weg frei, ihm auch den Rehlingeraltar, seinem Bruder Jakob, jedoch mit Vorbehalt, den Universitätsaltar zuzuschreiben. Da aber für die spätere Entwicklung des Rehlinger-Meisters die Zeugnisse fehlen, da die Leutstettener Bilder aus Entwürfen Jörg Breus kompiliert sind und da endlich der Aufenthalt Ulrichs d. J. 1531 in Augsburg gar nicht sicher erwiesen ist, muß der soeben angedeuteten Beweisführung die rechte Überzeugungskraft fehlen.

Eines beachtenswerten Hinweises, den Buchheit einmal ausgesprochen hat, soll noch gedacht werden. Er möchte den Meister des Universitätsaltars mit einem Meister L. S. identifizieren, von dem heute ein einziges Werk, das Porträt eines Rehlingers von 1540 (Berlin, Kaiser Friederich-Museum, Nr. 629) bekannt ist[58]). Ein enger Schulzusammenhang mit dem Meister des Universitätsaltars läßt sich nicht leugnen, das blonde Kolorit vor allem legt ihn nahe. Doch die feinere Empfindung für das Atmosphärische, die sich in der Landschaft offenbart, andererseits die laxere Zeichnung, die breitere, kleinlich archaisierende Manier der Haarbehandlung läßt eher an einen Künstler einer jüngeren Malergeneration denken. Wieder müßte erst für die lange Zeitspanne zwischen den Entstehungsjahren der Beweinung und des Bildnisses das eine oder andere Werk, aus dem der Verlauf der weiteren Entwicklung sichtbar würde, nachgewiesen werden, sollte der Vorschlag Buchheits wirklich zwingend sein.

Konnte es auch nicht gelingen, mit den Künstlern des Rehlingeraltars und des Universitätsaltars ganz bestimmte Namen zu verbinden, sicher ist jedenfalls, daß der eine ein Sohn des älteren Apt war, der andere mit der Apt'schen Werkstätte mindestens in allerengster Fühlung stand[59]).

VI.

Die wenigen Bilder, die wir heute auf die Malerfamilie Apt beziehen können, erlauben leider nicht, einen lückenlosen Überblick über ihre Tätigkeit zu geben, sie genügen aber, die gegenseitigen Beziehungen und die kunsthistorische Stellung der Familienglieder im allgemeinen aufzuhellen. Und da ist vor allem zu betonen, daß ein konservativer Geist Vater und Söhne erfüllt hat.

[57]) Herr Prof. Dr. J Baum vertritt jetzt dieselbe Ansicht. Da von ihm in Bälde eine ausführliche Untersuchung über die Leutstettener Bilder erscheint, kann ich mich hier um so kürzer fassen.

[58]) Katalog der Pinakothek, 11. u. 12. Aufl.

[59]) Solange über die Persönlichkeit des Meisters des Universitätsaltars nicht zuverlässigere Nachrichten bekannt sind, nenne ich ihn ebenfalls einen Sohn des älteren Apt.

Ein Künstler, der seit 1481 seine Kunst geübt, der schon lange einen regen Werkstattbetrieb unterhalten hat, als sich um die Jahrhundertwende in der Augsburger Malerei eine Wandlung vollzog, hat die Würzburger Bilder geschaffen. Es ist natürlich, daß da Ulrich d. Ält. mit den jüngeren Zeitgenossen nicht mehr Schritt halten konnte. Es spricht aber für ihn, daß er, der in einem Patriarchenalter die mannigfaltigsten künstlerischen Leistungen dreier Generationen erleben durfte, soweit es in seinen Kräften stand, bemüht gewesen ist, seine Kunst lebenskräftig zu erhalten. Wenn er auch in den Jahren nach 1500 ein vielbeschäftigter Meister geblieben ist, kann das nur besagen, daß sich in seinen späteren Bildern Eigenschaften geoffenbart haben, die den Zeitgenossen nicht verächtlich gewesen sind. Die Schärfe des Auges, das nüchterne Streben, die Dinge zu geben wie sie sind, waren Vorzüge, die neben der Malerei der Jüngeren bestehen konnten. Sein Bestes hat er in der Bildnismalerei geleistet. Er selbst hat offenbar mit gutem Instinkt erkannt, daß gerade diese enger begrenzte Betätigung die seinen Talenten entsprechendere sei.

Alle Vorzüge und alle Nachteile einer in häuslicher Abgeschlossenheit gehegten Ausbildung erfüllen die Schöpfungen der Söhne. Ein nüchtern waches Verhältnis zur Welt gibt auch bei ihnen den Grundton. Der groß angelegte Werkstattbetrieb, in dem die so zahlreichen Aufträge der Bürgerschaft für kirchliche Stiftungen zu bewältigen waren, hatte notwendig zur Folge, daß von den Söhnen ebenfalls lange mit Zähigkeit an den bewährten Formen festgehalten wurde, daß nicht mit einem Male und mit Folgerichtigkeit ein lebendigeres Verhältnis zur Natur ihre Sehgewöhnung zu erschüttern vermochte. Vorteilhaft dagegen mußte sich eine andere Folge dieser beengten Arbeitsweise geltend machen: Das in langer Tradition gepflegte, solide Handwerk, die Gediegenheit der Maltechnik hat einen überaus fruchtbaren Boden bereitet für die Entwicklung zum Malerischen. Besonders der Meister der Beweinung scheint, gerade von solchen Prämissen herkommend, den Weg ins Freie gefunden zu haben.

Es mußte betont werden, daß die Entwicklungsmöglichkeit, wie sie vor den Söhnen lag, organisch aus der Kunst des Vaters herausgewachsen ist. Der verbreiteten Meinung, eine weitgehende Beeinflussung von den Niederlanden her habe die Sonderart der Meister des Rehlingeraltars und des Universitätsaltars bedingt, wird damit der Boden entzogen. Eine solche Verkennung des Augsburgischen Charakters in den Werken der Apt mußte unausbleiblich sein, solange Augsburgische und Burgkmair'sche Kunst als gleichbedeutend gegolten haben. Für die Beurteilung von Künstlern, die mit Ausdauer an ihrer durch weit zurückliegende Eindrücke bestimmten Eigenart festgehalten haben, lassen sich aus einer Kunst, für die seit der Jahrhundertwende venezianische Vorbilder so bedeutungsvoll geworden sind, keine brauchbaren Maßstäbe gewinnen. Gewiß hat die niederländische Welle, die seit etwa 1460 Oberdeutschland überflutet hat, auch noch in den 80iger Jahren dem älteren Apt manche Anregung zugetragen. Aber ebenso gewiß hätte eine spätere Berührung mit den Niederlanden die Künstler mit Problemen vertraut gemacht, deren Verwirklichung viel tiefer ihre gewohnte

Bildvorstellung getroffen hätte. Wenn gelegentlich, besonders bei den jüngeren Werkstattgenossen, rein niederländische Motive in der Landschaft oder Tracht beobachtet werden, dürfen sie deswegen nicht überschätzt werden, weil sie auch bei anderen Augsburgern vorkommen[60]).

Im damaligen Augsburg, wo Burgkmair, Breu und Beck den zeitgemäßeren, im Kreise Kaiser Maximilians und seiner humanistischen Freunde erwachsenen Aufgaben nachgingen, scheinen die Apt, gleich dem älteren Holbein, vorwiegend den Bedarf an kirchlicher Kunst gedeckt zu haben. Dem auf einer mittleren Linie liegenden Kunstverstand des bürgerlichen Publikums wird die konservative, in den Grenzen einer edlen Handwerklichkeit bleibende Apt'sche Art besonders zugesagt haben. Die Menschendarstellung des Vaters und der Söhne hat sicher durchaus die naive Freude breiterer Massen am frappanten „Getroffensein" befriedigt. Ein Besteller wie Martin Weiß ist ja ein typischer Repräsentant der bürgerlichen Schicht.

Eben deshalb, weil die Apt so treu den Geist ihrer bürgerlichen Umgebung widerspiegeln, sollen sie auch uns liebenswerte Leute sein. Die höhere Auffassung, daß gerade der Künstler Führer und Erzieher seiner Zeitgenossen sein sollte, würden sie nicht verstanden haben. So werden denn ihre Schöpfungen immer die Folie bleiben für die so viel tiefer stoßenden eines Burgkmair. Daß ihnen aber der Charakter des Echten und Gewachsenen zukommen wird, dafür ist die beste Gewähr die Eindeutigkeit, mit der sie die menschlichen Seiten der Meister offenbaren, eine zwar nüchterne, aber ungemein gesunde und ehrliche Gesinnung.

Nach dem Bericht eines zeitgenössischen Chronisten[61]) ist der ältere Apt im Leben ein „vir honestus" gewesen: Für die Söhne möchten wir das gleiche Urteil aus ihren Bildern folgern.

---

[60]) Ein „niederländisches Bauernhaus" befindet sich z. B. auf dem Madonnenbild Breus von 1522 in einem Holzschnitte der „österr. Heiligen" (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlung d. ö. Kaiserhauses, V, Nr. 109, S. Verona") findet sich ein Gebäude, sehr ähnlich dem der Louvre-Anbetung. Solche Reminiszenzen können durch gedruckte Kunst vermittelt worden sein.

[1]) Wittwer „Catalogus Abbatum", f. 419.

BERICHTE

MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST
1918—1920

Im Februar 1920 ist das Museum antiker Kleinkunst eröffnet worden, und zwar die ägyptische Abteilung im Obergeschoß des staatlichen Galeriegebäudes am Königsplatz, die griechisch-römische Abteilung im Erdgeschoß der alten Pinakothek. Letztere umfaßt den Hauptbestand des früheren sog. Antiquariums, die Vasensammlung und die vorher im assyrischen Saal der Glyptothek untergebrachte Sammlung Arndt. Eine großartige Schenkung von Glaskästen und Schaupulten durch Herrn James Loeb, dem hier herzlich gedankt sei, erleichterte die Neuaufstellung außerordentlich. Da aber im übrigen die ganze Wiederherrichtung des Mobiliars, vor allem der Umbau der alten Schränke und Wandgestelle sowie die Beschaffung von Sockeln und die Instandsetzung der Sammlungsgegenstände, ohne besondern Zuschuß aus dem ohnehin sehr bescheidenen Etat des Museums bestritten werden mußte, blieben für Neuankäufe nur wenig Mittel übrig. Die Zugänge der letzten Jahre beschränken sich daher in der Hauptsache auf einige, allerdings sehr wertvolle, Zuwendungen. Der reiche Bestand des altetruskischen Goldschmuckes wurde durch zahlreiche prächtige Stücke der Sammlung Candelori, die sich im Nachlaß König Otto's befanden und auf Geheiß König Ludwig's III. dem Museum antiker Kleinkunst zugewiesen wurden, ergänzt; ferner konnten dank einer größeren Schenkung auf der Versteigerung der Sammlungen Marx und Sieck bei Dr. Weizinger in München verschiedene ausgezeichnete Goldarbeiten sowie eine Reihe schöner prähistorischer Waffen erworben werden. Die wichtigsten Zugänge sind nachstehend kurz aufgezählt.

I. Gold. Unter den etwa 40 Stücken der Sammlung Candelori seien hervorgehoben die Platte eines Goldringes mit eingraviertem Wagenlenker und zwei Flügelpferden, abgeb. von Furtwängler in seinen Antiken Gemmen, Tafel VII, 1, da er den Verbleib des Originals nicht kannte, nach einem Abguß; zwei weitere Goldringe mit Wagenlenker und zwei Sphingen in Gravierung; zwei Goldringe von aparter Form mit Glasschmelzfüllung; zwei Rosetten von 0,06 m Durchmesser mit prachtvoller Granulierarbeit, in der Mitte eine Sonnenblume, umlaufend Amazonenschilde, Gorgoneia, Kröten, Kügelchen; fünf Ohrringe „a baule"; fünf reichverzierte Fibeln; endlich Teile von Halsketten.

Auf der Auktion Weizinger, München, Herbst 1918, wurden erworben die große emaillierte Fibel Katalog Tafel 33, 778 mit der zugehörigen Halskette Tafel 32, 959; die archaische Halskette Tafel 32, 957; die Silbernadel mit Goldknopf Tafel 33, 1058; das Gefäßanhängsel Tafel 33, 962; das Medaillon mit bacchischem Kopf Tafel 33, 970; die Fibel Tafel 33, 968; der Anhänger Tafel 29, 954. Aus Süditalien stammen zwei große goldene Ohrringe von der Form Hadaczek, Ohrschmuck Fig. 127, 128.

II. Bronze.

1. Auf der Auktion Weizinger (1918) wurden von prähistorischen Waffen erworben die Beile Katalog Tafel 1, 56 u. 62; die Dolche Tafel 3, 102 und Tafel 5, 108; die Lanzenspitze Tafel 3, 120; die Schwerter Tafel 6, 180, 181, 183, 184, 185, 207, 211, Tafel 5, 204, 205. Ferner die Zierscheiben Tafel 12, 276, 278—280.
2. Etruskischer Kandelaber mit nacktem archaischem Jüngling als Krönung, Höhe 1,01.

III. Marmor.

1. Relieffragment mit dem Oberkörper eines rücklings hinsinkenden nackten Barbaren. Ausgezeichnete Arbeit in pergamenischem Stil und Marmor. Aus Rom. Höhe 0,34.
2. Relieffragment mit der Darstellung des Diogenes im Faß. Erhalten ist ein Teil des Fasses mit dem aufwärts gerichteten Kopf und der linken Schulter des in ihm liegenden Philosophen, sowie ein Stück seines Knotenstockes. Die Gesichtszüge stimmen

mit denen der albanischen Statuette gut überein. Flotte, hellenistische Arbeit. Aus Rom. Höhe 0,28.

3. Römisches Relieffragment. Landschaft mit Kühen. Aus dem Nachlaß von O. Crusius. Höhe 0,12.

IV. Blei. Fragment eines hellenistisch-römischen Sarkophages mit bacchischen Reliefiguren und Ornamenten. Aus Syrien. Geschenk des Herrn Prof. Freih. von Bissing. Länge 0,775

V. Terrakotta.

1. Nackter, bärtiger, steinschleudernder Mann mit Hut, die rechte Hand fehlt. Böotisch. Höhe 0,17.
2. Weibliche Gewandfigur mit Diadem und Apfelkorb. Böotisch. Höhe 0,26.
3. Figürliches Gefäß mit Eros neben Blütenstaude. Höhe 0,163. Abgeb. Auktionskatalog Margaritis, München, Helbing, 1897 Tafel 4, Nr. 133.
4. Architektonisches Fragment, darauf in Relief Löwenkopf in Muschel. Aus Sammlung Sarti. Abgeb. Weizinger, Auktionskatalog, München 1918, Tafel 50, 1438. Höhe 0,27. Geschenk des Herrn Dr. Preyß.

VI. Vasen.

1. Große apulische Schüssel mit weißem Stier als Innenbild. Durchmesser 0,40.
2. Rotfigurige faliskische Schale; Innenbild: Satyr und Mänade, außen Jüngling und Mädchen. Durchmesser 0,26.
3. Schwarzer attischer Amphoriskos mit eingepreßten Palmetten am Hals. Höhe 0,09.
4. Schwarzes unteritalisches Gießgefäß, sogen. Askos. Ausguß: Löwenkopf, oben Athenakopf in Relief. Höhe 0,085.

VII. Glas.

1. Amphoriskos aus vielfarbigem „ägyptischen" Glas. Höhe 0,065.
2. Vier syrische Gläser von seltener Form.

Johannes Sieveking.

ANTHROPOLOGISCH-PRÄHISTORISCHE STAATSSAMMLUNG

PRÄHISTORISCHE ABTEILUNG

Seit der erfolgreichen Grabung im Schulerloch bei Oberau (Bez.-A. Kelheim) im Jahre 1915, wobei eine Wohnschicht der Moustierstufe und eine bronzezeitliche Schicht festgestellt und untersucht werden konnte (Münchener Jahrb. d. bildend. Kunst 1914/15, S. 329) mußte sich die Tätigkeit der akad. Kommission für Höhlenforschung mehr auf Probegrabungen und Inventarisierung der Höhlen beschränken; erst im Jahre 1918 war es wieder möglich, eine Höhlenuntersuchung vorzunehmen. Mit Mitteln der akad. Kommission wurde durch den Referenten die Fischleitenhöhle bei Mühlbach a. d. Altmühl (B.-A. Riedenburg) systematisch ausgegraben. Es fanden sich, abgesehen von mittelalterlichen und jüngeren prähistorischen Resten in der nicht mehr unberührten Oberflächenschicht, in diluvialen Schichten vor allem Kulturreste aus der Moustierstufe, so daß die Besiedelung der Fischleitenhöhle als gleichzeitig mit der im Schulerloch sich erwies. Besonders wichtig waren aber Werkzeuge aus Kieselsäure. gestein, sowie eine Knochenspitze aus der Aurignacstufe, da durch diese Funde festgestellt ist, daß auch im Altmühltale der Aurignacmensch gelebt hat (s. Bericht über die Höhlenforschung in Bayern im Jahre 1918. Jahrbuch der bayer. Akad. der Wissenschaften 1918) Die Funde kamen in die prähistorische Staatssammlung.

Unter Leitung des Referenten ließ die Staatssammlung in der Umgebung von Oberpöring (B.-A. Landau a. I.) durch J. Kandler Nachforschungen an schon bekannten vorgeschichtlichen Wohnstätten veranstalten. Bei der Gelegenheit kam in einer Lößgrube, die südlich an das letzte Haus anschließt, ein Grab aus der Hallstattzeit C zum Vorschein, das 2 große Urnen und 2 kleine Gefäße enthielt. Da kein Leichenbrand sich vorfand, bleibt es unentschieden, ob es sich um Leichenbestattung oder ein Brandgrab handelt; es ist nicht ausgeschlossen, daß das untersuchte Grab nur den Rest eines Grabes darstellt, das schon früher bei Ausbeutung der Lößgrube zerstört worden ist.

Aus den sonstigen Neuzugängen seien vor allem die Zuweisungen durch das Landesamt für Denkmalpflege hervorgehoben, die eine wertvolle Bereicherung, insbesondere der Funde aus der bronzezeitlichen Kulturstufe, bilden.

Aus einem Grab der frühen Bronzezeit von Königsbrunn (B.-A. Schwabmünchen), das aus mehreren großen Tuffsteinplatten bestand, erhielt die Sammlung die noch erhaltenen Skelettreste, ferner einen Bronzedolch, eine Armspirale und einige Bronzedrahtröllchen. Der Schädel wies Trepanation auf.

Aus teilweise zerstörten Grabhügeln der Fasanerie Moosach (B.-A. München) überwies der Sammlung das Landesamt außer einer Anzahl Scherben aus Grabhügel I zwei rekonstruierte Gefäße: eine Fußschale und einen

Krug; aus Grabhügel II einen Bronzedolch; aus Grabhügel VIII ein rekonstruiertes Schälchen. Die Fundumstände in diesem Hügel gestatten anzunehmen, daß neben Leichenbestattung auch Brandbestattung stattgefunden hat, da verbrannte Knochen gefunden wurden.

Von einer benachbarten Hügelgruppe konnte ein Hügel, Grabhügel IX, durch das Landesamt untersucht werden. Von der älteren Bestattung fanden sich nur einige graue Scherben, dagegen ergab die Untersuchung die Reste von zwei (oder mehr) spätkeltischen Nachbestattungen aus der ersten Kaiserzeit. Da kein Leichenbrand gefunden wurde, wird es sich um Leichenbestattung handeln. Im nördlichen Teil des Hügels lagen zwei Armringe mit Tierkopfende, 1 Bronzeschließe und 2 Bronzefibeln; im südwestlichen Teil 1 gelbe Urne, Bronzeschließe, Bronzeringelchen und 1 eisernes Messer mit gebogenem Rücken.

Im Wäldchen südlich von Haunersdorf (B.-A. Landau a. I.) liegen eine Anzahl Grabhügel, von denen ein Teil gefährdet war; vom Landesamt für Denkmalpflege wurden einige der Hügel untersucht, aus denen die folgenden Funde an die Staatssammlung übergeben wurden. In Hügel II fanden sich außer einer Nachbestattung der Hallstattzeit C (Tonnenarmreif, Bernsteinperlen und Resten eines Gürtelbleches) aus der Bronzezeit B eine Leichenbestattung und 4 Brandbestattungen, sowie ein einzelnes Gefäß. Dem Skelett waren beigegeben ein aus Bronzeröllchen und Bernsteinperlen bestehender Halsschmuck, ein Stabarmring und ein Töpfchen. Aus den Brandgräbern konnten überwiesen werden: 2 Bronzenadeln, 1 gedrehter Armring, Drahtröllchen und Fingerringreste, sowie 2 Gefäße. Aus Grabhügel III stammen ein Nadelfragment, ein Armring (beides wohl zu einer Leichenbestattung gehörig), ferner 2 Gefäße mit Leichenbrand, die ebenfalls der Bronzezeit B angehören. Von Grabhügel IV war nur mehr ein Rest erhalten, in demselben fanden sich in der Mitte zusammen mit Leichenbrand 1 Urne, 1 Tondöschen und Scherben eines weiteren Gefäßes, Reste von 2 Armringen, nordöstlich Leichenbrand mit Bronzeresten und am östlichen Rand des Hügels 2 Gefäße und ein zerbrochenes Armband.

Durch Dr. F. Wagner erhielt die Sammlung vom Besitzer des Gradhofes b. Kösching (B.-A. Ingolstadt) 1 Schwert und 1 Randleistenbeil, die beim Ackern zum Vorschein gekommen sind. Der mit schraffierten Bändern und Zickzackstrichen verzierte Schwertgriff mit ovalem Durchschnitt, der einen stark ausladenden Klingenabschluß umschließt, endigt in einen tiefen bogenförmigen Ausschnitt, der sich in 3 Bögen gliedert und ist mit 4 Nägeln an der Klinge befestigt. Am Knauf wird eine längliche Erhöhung von 2 parallelen Rippen umsäumt; die dadurch entstehenden 3 Rinnen sind durch Strichreihen ausgefüllt.

Aus der Sammlung „Albert Sieck", welche bei Dr. F. X. Weizinger & Co., München, im November 1918 zur Versteigerung kam, erhielt die Staatssammlung als Geschenk des Dr. F. X. Weizinger folgende Funde aus Bayern und den angrenzenden Gebieten:

Eine Randleistenaxt von „Laufen a. S.", eine Lochsichel von „Rosenheim", zwei Dolche aus „Parsberg", ein Bronzeschwert aus dem „Donaumoor zwischen Aichach und Schrobenhausen" (erwähnt bei J. Naue, Die vorrömischen Schwerter aus Kupfer und Bronze und Eisen, München, 1903, S. 59), einen Armring aus „Bergen a. Chiemsee", einen Armreif vom „Rennplatz bei Riem", einen ganzen und einen halben sattelförmigen Bronzefußring von einer Sandbank im „Inn bei Kufstein", Fragment einer römischen Fibel aus dem „Chiemgau" (erwähnt in L. Auer, Prähistorische Befestigungen und Funde des Chiemgaues, München 1884).

Aus den Zugängen des Jahres 1919 seien die folgenden hervorgehoben:

Vom Landesamt für Denkmalpflege wurden der Staatssammlung rekonstruierte Gefäße aus den neolithischen Befestigungen bei Holzen, Gem. Altheim (Bez.-A. Landshut) und bei Kothingeichendorf-Zeholfing (B.-A. Landau a. I.), sowie der Hallstattgräber in der Nähe der Emmenthaler Kirche bei Prunn (Bez.-A Riedenburg) überwiesen.

Der Stadtrat München übergab zur Aufstellung in der Sammlung einen in der Nähe der Valleystraße in München beim Straßenbau gefundenen Bronzedolch nebst Resten eines Elfenbeinringes aus der frühen Bronzezeit.

Durch Herrn Hauptlehrer Steinbacher-Aubing erhielt die Sammlung geschenkweise ein Bronzeschwert von Obermenzing (B.-A. München).

Ein wissenschaftlich wertvoller Fund aus der älteren Hügelgräber-Bronzezeit konnte der Sammlung aus zwei Grabhügeln bei Aying (Bez.-A. München) einverleibt werden; er wurde vom

Grundbesitzer Mundschödel unentgeltlich überlassen. Es handelt sich um Nadeln von 24 bis 60 cm Länge, scheibenförmige, radförmige und herzförmige Anhänger, rechteckige Ziegelplättchen, Drahtröllchen, Armringe, Fußringe und Fingerringe mit Spiralenden aus Bronze, sowie um Reste von Gefäßen, welche teils aus Grabungen des Grundbesitzers, teils aus der systematischen Untersuchung durch das Landesamt für Denkmalpflege und der Staatssammlung stammen.

Allen denen, welche zur Vermehrung der Bestände der Staatssammlung beigetragen haben, sei auch an dieser Stelle der Dank ausgesprochen.

F. Birkner.

MÜNZSAMMLUNG

ERWERBUNGEN 1918/19

Ein planmäßiger Ausbau der Münzsammlung, wie er in früheren Jahren angestrebt wurde, ist in der letzten Zeit ein Ding der Unmöglichkeit geworden. Der ausländische Markt ist und bleibt uns verschlossen. Nicht nur, daß die reisenden Händler, Griechen, Türken und Armenier, die früher auf dem Wege vom Orient nach dem Westen unsere Stadt berührten und der Sammlung manchen erfreulichen Zuwachs brachten, nach wie vor ausbleiben, schon beginnen auch bedeutende inländische Firmen den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit ins neutrale Ausland zu verlegen. Überhaupt haben sich die Verhältnisse auf dem deutschen Münzmarkt, der seine Hauptsitze bisher in München und Frankfurt a. M. hatte, entsprechend dem Gesamtbild unseres geschäftlichen Lebens, auf das Unvorteilhafteste verändert. Während im Ausland die Preise selbst für wertvolle Münzen und Medaillen ziemlich stabil geblieben sind, hat bei uns auf dem mehr und mehr den eigentlichen Handel verdrängenden Auktionen eine Preissteigerung eingesetzt, die nicht anders als schwindelhaft zu bezeichnen ist. Es wäre falsch zu glauben, daß hieran allein der uns wirtschaftlich überlegene Auslandshandel beteiligt sei. Dies trifft nur für wirklich wertvolle Objekte zu. Indes werden auch für Minderwertiges, ja selbst für Fälschungen Preise gezahlt, die erkennen lassen, daß es keine wirklichen Kenner und ernste Sammler sind, die hinter solchen Auktionsaufträgen stehen, sondern daß auch hier das Volk der Kriegsgewinner und Spekulanten sich breit macht. Ja, es scheint, als ob gerade die leicht bewegliche und leicht zu verbergende Münze ein besonders beliebtes Objekt geworden sei, um Geld darin anzulegen und dessen Besitz zu verschleiern.

Wie die Dinge liegen, waren wir in der Hauptsache darauf angewiesen, zu kaufen, was uns der Zufall — vorwiegend aus Privatbesitz — zubrachte. Aber auch diese Zufälle werden seltener. War noch bis vor kurzem bei uns in Bayern, zumal auf dem Lande, manch gutes Stück alten gemünzten Goldes und Silbers in Privatbesitz zu finden, so ist auch dies neuerdings anders geworden. Was die verheerenden Gold- und Silbersammlungen während des Krieges noch übrig gelassen haben, ist durch die umfangreichen Edelmetallaufkäufe mit ihren nur allzu verführerischen Preisangeboten am Anfang dieses Jahres vollends verschlungen worden.

Vom Umfang der Preisgabe des alten Familienbesitzes gibt die Tatsache eine Vorstellung, daß während der großen Hausse, im Februar d. Js., in einem Zeitraum von 14 Tagen nicht weniger als 640 Personen uns Münzen zur Begutachtung vorlegten. Dazu kamen noch zahlreiche briefliche Anfragen und Einsendungen von auswärts. Numismatisch Wertvolles war allerdings wenig genug darunter.

Eine bis zu gewissem Grade unerklärliche Erscheinung ist das schon während des Krieges beobachtete Ausbleiben von Münzfunden. Während früher durchschnittlich in jedem Monat ein größerer oder kleinerer Fund, sei es durch den Finder selbst oder durch Vermittlung der Bezirksämter, Pfarrämter und Bürgermeistereien an uns gelangte, hat dies seit dem Umsturz nahezu völlig aufgehört. Die verminderte Bautätigkeit, worauf man diese auffallende Erscheinung zurückführen wollte, kann zur Erklärung nicht ausreichen. Vielmehr wird man auch hierin ein Zeichen für das Schwinden der Staatsautorität und eines gesunden Ordnungssinnes überhaupt zu erblicken haben.

Über die Erwerbungen der beiden Jahre 1918/19 gibt die folgende Tabelle einen Überblick:

Antike Münzen	203
Antike Gemmen	4
Medaillen des 14.—18. Jahrhunderts	71
Moderne Medaillen	98
Münzen des Mittelalters und der Neuzeit, darunter 2 Funde von 79 Stück und 192 Stück	2735
Jetons usw.	78
Kriegsgeld (Metall)	1995
Kriegsgeld (Papier)	1640
	6824

Antiken. Unter den neuerworbenen griechischen Münzen ragt hervor die Didrachme von Metapont **Abb. 1**, ein wertvolles Stück, das aus dem sog. Mannheimer Fond der Bayer. Akademie der Wissenschaften angekauft wurde. Apollo stehend mit einem Lorbeerbäumchen in der Rechten und Bogen in der Linken. Die Figur, die namentlich im Kopf noch Züge des strengen Stils um 470 v. Chr. zeigt, wird in Verbindung gebracht mit einer Statue des Gottes, die, von Lorbeerbäumen umgeben, auf der Agora von Metapont stand. Trifft diese Annahme zu, so würde es sich hier um eine sehr frühe Nachbildung einer Statue auf Münzen handeln. — **Abb. 2:** Caulonia (Bruttium), Didrachme: Apollon Katharsios ausschreitend, in der erhobenen Rechten Lustrationszweig. Im Felde links und rechts ornamental je ein Delphin, Rückseite: Hirsch. — **Abb. 3:** Elis, Stater: Fliegender Adler mit Schlange. Im Feld Kontremarke. Rückseite: geflügeter Blitz. Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Abb. 1—4. 1. Metapont, Didrachme; 2. Caulonia, Didrachme; 3. Elis, Stater; 4. Messana, Tetradrachme.

Abb. 5. Sardes, Antoninus Pius. Bronzemedaillon.

Weiter wurden angekauft: Messana, Tetradrachme mit Stadtgöttin in Maultiergespann (**Abb. 4**). — Thurium, Didrachme. — Aspendos, Stater. — Leukas (Akarnanien), Korinthischer Stater. — Sinope, Drachme. Ferner eine Reihe von Bronzestücken, darunter großes Medaillon des Antoninus Pius von Sardes, Rs. Raub der Persephone (**Abb. 5**) und Tomi, Tranquillina und Gordian, Rs. Pallas Athene.

Römische Münzen wurden 136 Stück erworben, darunter: Faustina d. J., Bronzemedaillon, Rs. Diana mit Fackel auf Hirschkuh. (Gnecchi, Medaglioni Romani II, Taf. 68, 49) (**Abb. 6**). — Faustina d. Ä. und ihr Sohn Galerius Antoninus, Großbronze mit den Porträts beider. — Colonia Agrippina, Postumus, Denar mit IOVI VICTORI im Felde C—A (Colonia Agrippina). Das Stück bildet eine erwünschte Ergänzung zu einem anderen, in unserer Sammlung bereits vorhandenen Dnar des Postumus, der den Stadtnamen in der Umschrift enthält. — Honorius, Exagium (Münzgewicht) mit den Bildnissen des Honorius, Arcadius und Theodosius II., letzterer klein in der Mitte. Rs. EXAG(ium) SOL(idi) SVB +V(ivo) INL(ustri) IOHANNI COM(ite) S(acrarum) L(argitionum), darunter CONS, Aequitas stehend, im Felde ein Stern. Gewicht 5,1 g. (Cohen Bd. VIII, S. 191, 8, Sabatier I, Taf. III, 9.) Das Gewicht unseres Stückes übertrifft das bisher bekannte Höchstgewicht um 0,31 g. Der Name Johannes bezeichnet einen auch sonst historisch bekannten Beamten (vgl. Eckhel, Doctrina Numm. VIII, 513). — Aus einem im Handel aufgetauchten Fund römischer Follesstücke, bis Constantinus II. reichend, konnte eine Auswahl von 130 Stück zur Ergänzung der Sammlungsbestände getroffen werden.

Abb. 6. Faustina d J. Bronzemedaillon.

Gemmen. Großer persischer Siegelstein von bläulichem Chalcedon, 8eckig abgekanteter Kegel von elliptischem Grundriß, oben durchbohrt zu dem Zwecke, an einer Schnur getragen zu werden: zwei Priester mit erhobenen Händen, zwischen beiden die Symbole des Nabo und des Marduk, oben Halbmond, 35 mm hoch, Durchmesser 28 mm (**Abb 7**). Geschenk von Herrn Alfred Böttner in München. — Achat-Scarabäus mit liegendem Tier, etruskisch, al globulo gearbeitet. Geschenk von Herrn Dr. Preyß in München. — Rote opake Glaspaste: Jupiter auf dem Rücken eines fliegenden Adlers hält in der L. das Szepter, in der R. den lituus. Der Adler trägt in den Fängen das Opfergefäß. Es handelt sich offenbar um das Siegel eines Auguren (**Abb. 8**).

Abb. 7. Persischer Siegel, Chalcedon.

Abb. 8. Jupiter auf Adler Rote Glaspaste.

Abb. 9. Amadio da Milano, Borso d'Este. Bronze.

Medaillen der Renaissance. Italienische Originalmedaillen des 15. Jahrhunderts gehören jetzt zu den großen hochbezahlten Seltenheiten. Ein Stück dieser Art ist die Medaille des Borso d'Este von Amadio da Milano, die hier in einem besonders schönen Exemplar von dunkelbrauner Farbe vorliegt (**Abb. 9**). Um 1440 entstanden, ist das Stück den Anfängen der italienischen Medaillenkunst zuzurechnen. Der Meister Amadio, der sich auf der Rs. mit vollem Namen als „ARFEX" (aurifex) bezeichnet, ist sonst nur noch von einer Medaille, nämlich auf Borsos Bruder Lionello bekannt. Von dem Kopf, dessen eigenartige Silhouette unmittelbar an die Porträts auf den Fresken des Palazzo Schifanoja in Ferrara erinnert, ist der Entwurf in einer Federzeichnung vorhanden, die sich im Codex Vallardi in Paris befindet, und dort Amadios großem Kunstgenossen Antonio Pisano zugeschrieben wird. Die Impresa der Rückseite, eine phantastische Pflanze oder Blume, in deren Mitte an Stelle des Blütenstengels ein Obelisk aufragt, um den sich ein Drache ringelt, gibt ein Rätsel auf. — Ebenfalls ferraresisch, aber dem 16. Jahrhundert angehörig, ist die Medaille auf Alfonso Trotti (**Abb. 10**).

Abb. 10. Unbekannter ferraresischer Meister, Alfonso Trotti Bronze.

Abb. 11. Unbekannter venezianischer Meister, Vincenz und Victor Trincavelli. Bronze.

Das einseitige Stück war ursprünglich vergoldet und hat durch die Entgoldung etwas gelitten. — Eine charakteristische venezianische Arbeit stellt die Medaille (**Abb. 11**) dar, die auf Vs. und Rs. die Porträts der beiden gelehrten Brüder Trincavelli vereinigt. Das Stück fehlt bei Armand, Médailleurs Italiens, und wurde von Hill mit einer Gruppe stilistisch gleichartiger venezianischer Stücke zusammengestellt, ohne daß man den Meister mit Namen nennen könnte. (Archiv für Medaillen- u. Plakettenkunde Bd. I S. 122.) Unser Exemplar, ein Unikum, bewahrt die ganze Frische des Wachsausschmelzverfahrens. Es gelangte als wertvolles Geschenk von Herrn Hofrat Dr. Jakob Hirsch in München in unsere Sammlung. — Die elegante und geschmückte Art der Mailänder Medaille ist durch ein schrift-

loses Bleistück bezeichnend vertreten, der Signatur zufolge von der Hand des fruchtbaren, 1521 in Reggio geborenen Alfonso Ruspagiari. Es stellt eine Verwandte des Künstlers Lucia R. dar. (Vgl. R. F. Burckhardt, Jahresbericht des Baseler Altertumsmuseums 1917, S. 56) — In Mailand ist gewiß auch ein gleichzeitiges Porträtstück des Carlo Borromeo entstanden, dessen Urheber unbekannt ist, hier in einer einseitigen Bronze vorliegend. — Eine schöne Plakette, die Geschichte des Marcus Curtius darstellend, italienische Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, mag erwähnt werden, weil sie in Moliniers Plakettenwerk, sowie im Berliner Katalog fehlt.

Abb. 12. Friedrich Hagenauer, Neger. Holz.

Von deutschen Medaillen wurden nur einige wenige, aber dafür um so wichtigere Stücke gekauft. In erster Linie seien genannt 3 Porträtstücke in Buchs geschnitten von der Hand Friedrich Hagenauers. Dank einer außerordentlichen Zuwendung aus Staatsmitteln konnte das feine Stück mit dem Brustbild eines Negers (Abb. 12) erworben werden. Es stammt aus der alten Sammlung Spitzer. Nicht eigentlich ein Medaillenmodell, sondern mehr in der Art der Dambrettsteine mit hohem profiliertem Rande ausgestattet, zeigt das Porträt alle Merkmale des Hagenauerischen Stils. Meisterhaft sind die wulstigen Lippen modelliert, die Protuberanz über den Augen, die eingefallenen Wangen und der hagere Nacken beobachtet. Der Schwarze steckt in einem Habit von deutschem Schnitt.

Ein Medaillenmodell (Buchs) ist das Porträtstück Abb. 13. Es stellt den Augsburger Miniaturmaler und Illuministen Narciß Renner dar, der aus einigen für den Augsburger Matthäus Schwarz ausgeführten Aquarellmalereien auch kunstgeschichtlich bekannt ist. Die zugehörige,

Abb. 13. Friedrich Hagenauer, Narciss Renner. Holz.

mit Schrift versehene Medaille befindet sich ebenfalls in unserer Sammlung; sie trägt Hagenauers Monogramm. — Besonders wichtig für die bayerische Staatssammlung war das gleichfalls in Holz geschnitzte Medaillon Abb. 14, das Herzog Wilhelm IV. von Bayern darstellt und zwar in derselben Auffassung wie die bekannte Hagenauersche Medaille des Fürsten. Das Brustbild ist in der Art der Brettsteine in hellerem (Birnbaum-)Holz auf dunklem Grund

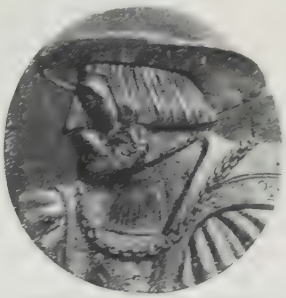


Abb. 14. Friedrich Hagenauer, Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Holz.

(Nußbaum) aufgesetzt. Auf der Rückseite vertieft: HERZOG WILHALM, darunter eine kleine stilisierte Blume, ähnlich der für Hagenauer charakteristischen kleinen Blattranke. Die sorgfältige Behandlung der Details macht es zweifellos, daß hier eine Originalarbeit des Meisters

vorliegt. Auge und Lippe weisen, wie dies nur bei sehr feinen Arbeiten dieser Art vorkommt, Farbspuren auf. Das Bildnis Wilhelms IV. besitzt ein Gegenstück in einem kleineren Brettstein des Britischen Museums; ein solcher ähnlich, aber roher auch im Louvre. — Eine hübsche Ergänzung hierzu bildet die kleine Medaille au den bekannten Münchner Tonsetzer Ludwig Senffl (**Abb. 15**), der als „intonator" der herzoglichen Hofkapelle vorstand; eine der ansprechendsten Leistungen Hagenauers. Die Rückseite trägt die Aufschrift: PSALLAM / DEO MEO / QVAM / DIV FUERO / 1529. Das Stück, ein Bleioriginal, befand sich als Unikum in der Sammlung des Herrn Oberst Brüderlin in Basel und ging nach dem Ableben des Besitzers durch testamentarisches Vermächtnis an unsere Sammlung über.

Abb. 15. Friedrich Hagenauer, Ludwig Senffl. Blei.

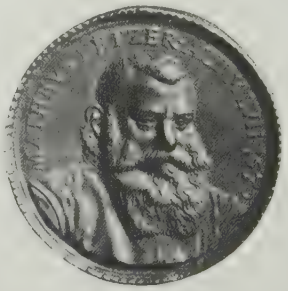


Abb. 16. Valentin Maler, Matthäus Fetzer. Silber.

beit, geprägt; Weltgericht und Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, Silber, gegossen, sächsische Arbeit in der Art des Hans Reinhart, signiert N N (oder N W); talerartig geprägtes Silberstück mit dem Brustbild Christi, 1551, sogenannter Weihnachtstaler (Anbetung der Hirten und Hl. drei Könige) mit den Monogrammen LR und H/K; ovale Christusmedaille, signiert N W (Weis in Nürnberg ?), Gold, XVII. Jahrh.; goldener Schaugroschen (König David mit der Harfe) von David Weis; Georgitaler, Kremnitzer Gepräge, mit den Initialen des Stempelschneiders C. H. R. (angeblich C. H. Roll); endlich ein großes getriebenes Silbermedaillon mit der Anbetung der Hirten und der Hl. drei Könige in malerisch behandelter Landschaft, holländisch, XVII. Jahrhundert.

Abb. 17. Herzog Albrecht V. von Bayern und Herzogin Anna. Prägemedaille. Gold.

Von sonstigen Medaillenerwerbungen seien noch kurz aufgeführt: Matthäus Fetzer, schöne signierte Silbermedaille von Valentin Maler, datiert 1572 (**Abb. 16**), ferner Andreas Wolff, Silber, 1592, vermutlich eine Arbeit des sächsischen Meisters Tobias Wolff, dann eine Serie von religiösen Medaillen, teils geprägt, teils gegossen, mit folgenden Darstellungen: Das letzte Abendmahl und Weltgericht, 1546, Silber, Joachimstaler Ar-

Einen besonders kostbaren Zuwachs bedeutete endlich die Erwerbung der geprägten Goldmedaille Herzog Albrechts V. von Bayern und seiner Gemahlin Anna von Österreich (**Abb. 17**). Die Mittel zum Ankauf wurden uns von der Bayer. Akademie der Wissenschaften und von Sr. Exz. Herrn Staatsminister von Frauendorfer zur Ver-

fügung gestellt. Dabei ist auch des uns bewiesenen freundlichen Entgegenkommens der Firma Otto Helbing Nachf. in München dankbar zu gedenken. Das Stück war bisher nur in einem Exemplar der alten kaiserlichen Sammlung in Wien bekannt. Der Schnitt der Stempel deutet auf die Münchner Münze. Die prächtige Heraldik mit dem Doppeladler betont nachdrücklich die Verwandtschaft des Bayernherzogs mit dem Kaiserhause. Der Anlaß zur Prägung mag vielleicht in der 1571 erfolgten Eheschließung einer Tochter des herzoglichen Paares Marie mit Erzherzog Karl von Steiermark, dem Bruder Kaiser Maximilians II., erblickt werden. Bei der Kinderlosigkeit des Kaisers eröffnete sich für den zu erwartenden Enkel Albrechts die Aussicht auf den Kaiserthron. Dieser Enkel wurde 1577 geboren und bestieg als Kaiser Ferdinand II. den Thron.

Ein gewisses kulturgeschichtliches Interesse beansprucht ein großes Porträtmedaillon Georgs I. von Braunschweig auf seine Krönung als König von England (1714) mit symbolisierenden figuralen Darstellungen von der Hand des vorwiegend als Fälscher bekannten Stempelschneiders Nikolaus Seeländer. — Eine künstlerich wie technisch gleich hervorragende Leistung bildet die große Prägemedaille auf den jugendlichen Franz Liszt von dem Genfer Antoine Bovy (1840) die in einem Bronzeexemplar erworben wurde.

Moderne Medaillen. Auf die Überproduktion die während des Krieges auf dem Gebiet der Medaille und Plakette herrschte, ist naturgemäß ein Rückschlag erfolgt. Der Kriegsbegeisterung und Heldenverehrung, die sich in mannigfachen Schöpfungen meist jugendlicher Medaillenkünstler nicht immer gleich glücklich aussprach, ist die große Ernüchterung gefolgt, keine Atmosphäre, die einer so eng mit dem Leben verknüpften Kunst, wie es die Medaille ist oder sein sollte, günstig wäre. Aber auch jetzt noch hat die Münchner Medaille die Führung. Unsere Sammlung läßt es sich angelegen sein, das Bild der Entwicklung auch in die neueren Richtungen hinein zu ergänzen. Folgende Namen sind mit einer oder mehreren Arbeiten vertreten: Hermann Hahn (Houston Stuart Chamberlain), Bernhard Bleeker (Silberne Hochzeit des Fürsten Fugger; Geschenk Sr. Durchlaucht des Fürsten Fugger-Glött); Hans Schwegerle (Reichstagsabgeordneter Bassermann, Prinz Heinrich von Bayern u. a.); Ludwig Gies (18 Stücke teils figürlichen Inhalts, teils Porträts); Georg Wrba (Alfred Messel); Hermann Kaufmann (Scheidemann, v. Wilamowitz); Ludwig Dasio (Franz Schmederer, Geschenk der Familie); Ernst Pfeifer (Münchner Polytechnikum); Ottmar Obermaier (Richthofen); Max Olofs (Goldene Hochzeit König Ludwigs III. von Bayern); Adolf Daumiller (Luther); Lissy Eckart (plakettenartige Stücke mit figürlichen Kompositionen); Elisabeth v. Essoe (Kriegsmedaillen und Porträtstücke); ferner Franz Wetzstein, Alois Börsch, Johannes Seiler, Berthold Rungas (Prinz Leopold von Bayern).

Mittelalter und spätere Münzen.
Besonders umfangreich war die Vermehrung welche die Abteilung der mittelalterlichen und neueren Münzen teils durch einzelne, teils durch Gruppenerwerbungen erfuhr. Unter anderen deutschen Kaisermünzen seien hervorgehoben der niederdeutsche Denar K. Heinrichs II. mit Caesar invictus (Dannenberg 1190), unter den bayerischen Prägungen einige Regensburger Denare der sächsichen Kaiserzeit, ein solcher Kaiser Heinrichs III. oder IV. (Dannenberg 1100); Salzburger Denar Herzog Heinrichs IV. (Königs H. II); mehrere Regensburger Bischof-Herzogs-Gemeinschaftspfennige aus der Zeit der ersten Wittelsbacher Herzöge, einer der seltenen Regensburger Hälblinge der Herzog Otto-Gruppe mit H-O. — Würzburg, Kaiser Otto III., seltener Hälbling; Augsburger Halbbrakteat mit Lamm Gottes um 1190. Stadt Augsburg, Doppeldukat 1641, Dukat 1692; Bistum Eichstätt, 10 Kreuzer 1635; Bistum Passau, Halbtaler von 1680.

Für die Münzreihen des bayerischen Franken ergaben sich namentlich folgende Bereicherungen: Goldgulden Burggraf Friedrichs V. von Nürnberg, geschlagen auf Grund seines 1372 erhaltenen Goldmünzungprivilegs. Mit Unterstützung der Bayer. Akademie der Wissenschaften wurden aus einer zur Auflösung gelangten Privatsammlung eine größere Anzahl von Münzen und Medaillen von Brandenburg in Franken (Ansbach, Bayreuth), im ganzen 207 Stück, darunter der seltene Conventionsschilling des Markgrafen Albrecht Achilles und eine größere Anzahl von Geprägen der Kipperzeit, sowie goldene und talerförmige Münzen, ferner ein Kipper = 24 Kreuzer (1622) der bayreuthischen Münzstätte Neustadt a. Culm usw. angekauft. An Brakteaten (Hohlmünzen

des 12.—14. Jahrhunderts kamen hinzu solche von Anhalt, Böhmen, Braunschweig, Grafschaft Brena, der Stifter Fulda, Halberstadt, Hildesheim und Naumburg, ferner von Mühlhausen (Münzstätte Landgraf Hermanns von Thüringen), der Grafen von Orlamünde (großer Reiterbrakteat, Fund von Seega 366) usw. Weiter: seltener Obol König Heinrichs II. von England; Böhmen, Kippertaler 1622; Kurbrandenburg, Guineadukat 1688; Frankreich, kupferne Probestücke (Piedforts) des Double Parisis Philipps VI. (1350) und des Douzains Ludwig XIII. von 1618; Groninger Groschen 1438; Lauenburger Gulden 1738; Erzstift Mainz, Höchster Goldgulden Erzbischofs Dietrichs von Erbach, 1452; Mühlhausen, Groschen 1574; Grafschaft Oldenburg, seltener Mariengroschen 1542; Kursachsen, breiter Schautaler Friedrichs des Weisen o. J. (Tentzel Tab 3 p. 24 I) usw.

Endlich nennen wir 22 südslawische silberne Mittelaltermünzen, darunter bemerkenswerte Stücke der Woiwoden von Moldau und Walachei aus dem 14./15. Jahrhundert und der Balschiden von Skutari.

Mehrfache Ergänzung fand die Abteilung von Münzen der Reichswährung und von neueren deutschen Münzen seit 1815, sowohl hinsichtlich größerer talerförmiger Münzen, von denen der seltene hannoversche Upstallboomtaler für Ostfriesland hervorgehoben sei, wie auch in Bezug auf kleinere Silber- und Kupfernominale.

Eine Anzahl bisher unsortiert aufbewahrter mittelalterlicher und neuerer Münzgewichte wurde durch Konservator Prof. Buchenau geordnet und diese Sammlung durch Neuerwerbungen ergänzt. Ebenso wuchs die Sammlung von Rechenpfennigen (Jetonen).

Funde. Ein Fund von Egenhofen Bez.-A. Bruck brachten 79 Kleinmünzen aus der Zeit 1620—32, darunter seltene vom Bistum Chur, Pfalz-Zweibrücken, Öttingen, Hohenlohe usw. Aus dem Funde von N. Gailbach (Pfalz) erhielten wir einen Luxemburger (?) Turnosgroschen Kaiser Karls IV. († 1378) und 8 Trierer Halbschillinge als Geschenk des Hist. Museums in Speyer. Der Fund von Riedenburg bei Kelheim (1905) ergab eine Auswahl der um 1270 f. gemünzten herzog-bischöflichen Gemeinschaftspfennige usw. Aus dem Funde von Bettenhausen (Pfalz), 1914, wurde eine Auswahl von 30 Halbbrakteaten (Mainz, Erzbischöfe Ruthard und Adalbert I, Speyer, Bischof Bruno, Worms, Kaiser Heinrich V. und Bischöfe Arnold und Burkhard II.) getroffen. Aus einem älteren Funde von Hochstahl bei Aufsess O.-Fr. stammen Nördlinger Schillinge von 1498 und 1508; 17 Halbschillinge von Burggrafschaft Nürnberg, Pfalz-Mosbach usw. Eine Auswahl von über 400 Denaren meist deutschen Ursprungs aus der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit, gefunden um 1900 bei Pskow in Westrußland, wurde als geschlossene Gruppe angekauft. Von dem um 1905 gehobenen Pfennigfunde von Rabenschwand bei Oberhofen bei Salzburg konnte durch das dankenswerte Entgegenkommen der staatlichen Münzsammlung in Wien eine große Anzahl fränkischer, schwäbischer und bayerischer Pfennige erworben, im Ganzen 198 Typen, so von allen Münzstätten der bayerischen Herzogslinien, oberpfälzischer und neuböhmischer Münzstätten aus der Zeit 1300—1440 und unseren Mittelalter beständen hinzugefügt werden.

Die umfangreiche Abteilung des **Kriegspapier- und -Metallgelds** ward durch eine Reihe namhafter Schenkungen bereichert. Von der Regierung von Mittelfranken wurden der Sammlung ca. 1300 Notmünzen aus der Lauerschen Prägeanstalt in Nürnberg überwiesen. Das Generalkommando des I. Bayer. Armeekorps übergab eine Serie von Kriegsgefangenenlager-Scheinen aus dem Bereich des A.-Korps. Ferner schenkte die Stadt Kaiserslautern eine Zusammenstellung des von der Stadt und von industriellen Unternehmungen in Kaiserslautern ausgegebenen Papiergeldes. Besonderer Wert wurde auf den Ausbau der Sammlung von bayerischem Notgeld — behördliche und private Ausgabestellen — gelegt.

Zum Schluß sei allen Personen, Behörden und Körperschaften, die unsere Sammlung mit Geschenken und Stiftungen bedachten, vor allem der Bayer. Akademie der Wissenschaften, Sr. Exz. Herrn Staatsminister v. Frauendorfer, Herrn Hofrat Dr. Jakob Hirsch, der Firma Otto Helbing Nachf., sämtlich in Münche, der geziemende Dank ausgesprochen und auch des verstorbenen Herrn Obersten R. N. Brüderlin-Ronus in Basel dankbar gedacht.

Habich.

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE.

Bericht VIII für 1918—20.

Die politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten der letzten Jahre haben auch in die Entwicklung des Museums eingegriffen. Zur Schließung sahen wir uns zwar nur an gezählten Tagen der revolutionären Unruhen genötigt; die Beheizung freilich ist seit dem Winter 1917/18 auf die Amtsräume beschränkt. Am schwersten jedoch wird das Museum durch den Aufschub des Neubaus betroffen. Um aber die Zeit nicht ungenützt verstreichen zu lassen, hat sich die Verwaltung entschlossen, in dem alten Gebäude, soweit es Platz und Geldmittel irgend erlaubten, Um- und Neuaufstellungen vorzunehmen, die dem Besucher wenigstens ein hilfsbereites Entgegenkommen innerhalb der nun einmal so enge gezogenen Grenzen zeigen sollen. So wurde unmittelbar nach der Rückkehr des Kollegen Dirr aus dem Kaukasus, wo er vom Juli 1918 bis Februar 1919 mit der v. Kress-Delegation tätig war, neben den Inventarisierungsarbeiten, die sich nicht nur auf die derzeitigen Zugänge, sondern auch allmählich über die vordem ganz unzureichend katalogisierten älteren Bestände erstrecken, eine Neuordnung des letzten grossen Saales durchgeführt. Auf diese Weise wurden endlich Ozeanien und Australien unmittelbar an den vorangehenden Malaien-Saal angeschlossen, und ganz am Ende folgen Amerika und die Palaeoasiaten. Um einen halbwegs befriedigenden ästhetischen Eindruck zu erzielen, den freilich schon die unpraktischen Wandschränke beeinträchtigen, mußte das Verhältnis der magazinierten Mengen — wir unterhalten nunmehr glücklich „Niederlagen" in vier Gebäuden Münchens! — zu den in den Schauräumen ausgestellten noch ungünstiger werden. Für Amerika kann ein gewisser Trost darin erblickt werden, daß die peruanische Sammlung zwar nach wie vor disloziert ist, aber doch eine würdige Unterkunft im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums gefunden hat, so daß die auch dort jetzt bewirkte Neuaufstellung gut zur Geltung kommt.

Mit Vorträgen ist das Museum, abgesehen von den Sitzungen der Münchener Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, namentlich bei den „Akademischen Arbeiterkursen" an die Öffentlichkeit getreten. Zusammen mit dem Nationalmuseum, das unserer Anregung bereitwillig folgte, wurden im Sommer 1919 „Kulturgeschichtliche Lichtbilder-Vorträge" veranstaltet, deren ersten Zyklus das Museum für Völkerkunde, unterstützt von befreundeten Gelehrten, übernahm. Die Themata waren: Die Bedeutung der Museen für Völkerkunde für die allgemeine Bildung (Scherman); Die Rassen und Völker der Erde (Martin); Vom Handwerk der Muhammedaner (Gratzl); Persische Baukeramik (Scharvogel); Gebrauchs- und Ziergegenstände der Südsee-Kolonien (Dirr); im Herbst machte ein Vortrag über westafrikanisches Kunsthandwerk (Dirr) den Schluß. Die Art der Zusammensetzung des Hörerkreises bestätigte die alte Wahrnehmung, daß es nicht die bunt zusammengewürfelte Masse, sondern eine durch technische oder andere Vorbildung gehobene Arbeiterschaft ist, denen solche Belehrung in der Art der Volkshochschulkurse erwünscht und nützlich dünkt.

Von Personalien ist noch zu erwähnen, daß unser Volontärassistent Dr. Carl v. Weegmann, einem Anerbieten der japanischen Regierung folgend, seinen Aufenthalt in Japan, wo er seit dem Falle von Tsingtau Kriegsgefangener war, für Erfüllung wissenschaftlicher Aufgaben verlängert hat. So bedauerlich es für uns ist, seine bewährte Mitarbeit noch länger entbehren zu müssen, so ist doch sein Entschluß unter den gegenwärtigen Verhältnissen nur allzu verständlich.

Die Liste über die literarische Verwertung einzelner Museumsgegenstände hat folgende Ergänzung erfahren:

Walter Schulz, Magische Spiegel des Islam, Mitt. d. Städt. Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig 1915, No. 7, p. 69–84.

E. H. Mueller, Devarakumbha, der Göttertopf. Ein Beitrag zur Geschichte der Hausgötter Südindiens: Aufsätze z. Kultur- u. Sprachgeschichte, vornehmlich des Orients, E. Kuhn zum 70. Geburtstag gewidmet (München 1916), p. 332–5.

F. Jaeger, Über chinesische Miaotze-Albums: Ostas. Z. 4, p. 266–83; 5, p. 81–9.

L. Scherman, Musizierende Genien in der religiösen Kunst des birmanischen Buddhismus: Ostas. Z. 8, p. 345–53.

R. Beeh und W. Hausenstein, Exoten. Skulpturen und Märchen. 53 Abbild. nach Bildwerken des Museums für Völkerk. in München (Erlenbach-Zürich u. München 1920). Die Abbildungen unten No. 20 und 20a (p. 88 f.) sind diesem Buche entnommen.

Bei den Katalogarbeiten haben uns durch nützliche Aufschlüsse unterstützt die Herren: Prof. B. Ankermann (Berlin), Dr. O. Rücker Embden, die Professoren O. Franke (Hamburg), Koch-Grünberg und A. Krämer (Stuttgart), Curt Sachs (Berlin), E. Zimmermann (Dresden). Für Mehrung der ethnographischen Bestände gebührt unser Dank: I. M. Königin Marie Therese v. Bayern †, K. Blickle (Schweinfurt-Shanghai), Dr. H. Burmester, Leo Frobenius, Edgar Gutmann, Geheimrat Ernst Kuhn †, Ch. E. Maylan, Kunstmaler R. Reschreiter, Oberlt. W. Schimmer, Prof. Richard Semon †, L. Grafen v. Spee, Konsul Fr. Weiss (Berlin), Dr. Fr. X. Weizinger, Sanitätsrat Dr. Wild (Heilbronn).

Der Bibliothek haben Zuwendungen gemacht: Geheimrat Chr. Bartholomae (Heidelberg), Dr. M. S. Bertoni (Puerto Bertoni, Paraguay), Dr. K. Bouterwek, Prof. Max Buchner, Leo Frobenius, Geogr. Seminar der Universität München (Nachlaß Dr. M. Mayr), Dr. W. Haas (Wien), Dr. P. Hambruch (Hamburg), Dr. H. Th. Horwitz (Wien), Direktor Dr. H. H. Juynboll (Leiden), Dr. J. P. Kleiweg de Zwaan (Amsterdam), Dr. W. Koppers u. D. Kreichgauer (Mödling), Geheimrat F. v. Luschan u. Direktor W. Müller (Berlin) Frhr. E. v. Nordenskiöld (Stockholm), Prof. E. Oberhummer u. R. Pöch (Wien), Dr. H. Ross, Prof. Curt Sachs (Berlin), E. Schlund, Dr. Schweitzer (Heidelberg), A. W. Sellin, Direktor J. F. Snelleman (Rotterdam), Dr. E. Stresemann, Dr. R. Thurnwald (Halle), Ingenieur H. F. E. Visser (Haag), Prof. Max Walleser (Heidelberg), Frau Konsul Weiss (Berlin), Direktor O. Zettler.

Wenn es diesmal bei einer so summarischen Aufzählung sein Bewenden hat und die Würdigung des einen oder anderen hervorragenden Stückes auf spätere Gelegenheit verschoben wird, so hat dies seinen Grund darin, daß für den folgenden Bericht, bei dem in Text und Bild aus sattsam bekannten Ursachen Sparsamkeit geübt werden muß, ein anderer Zweck in den Vordergrund tritt. Im vorigen Bericht war der Beschäftigung Dr. Werner v. Hörschelmanns in unserem Museum Erwähnung getan. Ein jäher Tod hat ihn am 21. Oktober 1919 in noch nicht vollendetem 38. Lebensjahre dahingerafft Wenn auch nicht zum eigentlichen Beamtenstabe gehörig, fühlte sich Dr. v. H. durchaus heimisch in unserem Institut, und wir alle haben dieses sein Empfinden aufrichtigst erwidert. Dem Namen nach russischer Untertan, besaß er all die Vorzüge, die uns für das kerndeutsche Wesen des geborenen Balten so sehr einnehmen. Dem Museum für Völkerkunde hat er, ein selbstloser, diskreter Mitarbeiter, genützt, wo und wie er nur konnte. Um ihn nicht dem Gebiete zu entfremden, in das er sich vor dem Kriege in Berlin unter Selers Leitung eingearbeitet hatte, schlug ich ihm eine Neudurchnahme der Sammlung Spix und Martius vor und veranlaßte ihn später, das Ergebnis dieser seiner Tätigkeit in einer Sitzung unserer Anthropologischen Gesellschaft mitzuteilen. Es scheint mir eine Pietätspflicht, v. H.'s Vortrag, nachdem seine Veröffentlichung auch von dem nächststehenden Fachmann, Prof. Koch-Grünberg in Stuttgart angeraten wurde, an dieser Stelle ohne nennenswerte Änderungen zum Abdruck zu bringen. (Die Anmerkungen Koch-Grünbergs sind durch seine Initialen gekennzeichnet.) Darüber, daß die Sache selbst eine solche Bevorzugung verdient — in besserer Zeit hätte ich sogar einer Publikation auf breiterer Basis das Wort geredet —, dürfte kein Zweifel herrschen. Man zähle die Fälle, in denen mit wissenschaftlich geschultem Blick angelegte Sammlungen aus einem in sich geschlossenen Gebiete seit 100 Jahren in museale Instituten verwahrt liegen. Unseren Spix und Martius-Schätzen, die 1817—1820 in Brasilien aufgebracht worden sind, wüßte ich in ihrer Eigenart nur das an die Seite zu stellen, was durch den Naturforscher Johann Natterer (1787—1843; 1817—35 in Brasilien) nach Wien gekommen ist. Seine Sammlung gehört nach Zeit und Anlaß aufs engste zu dem Unternehmen unserer Münchener Forschungsreisenden. Bald nach Natterers Tod erhielt das Wiener Museum einen weiteren ethnographischen Zuwachs aus Brasilien, den es dem Geologen Virgil v. Helmreichen (1804—52; von 1836 bis zu seinem Tode in Südamerika) verdankt.

Somit werden die folgenden Ausführungen auf Interesse rechnen dürfen auch nach dem, was in Ratzels Völkerkunde schon über unsere Spix und Martius-Sammlung gesagt und gezeigt worden ist und was Prof. Wilhelm Schmidt's ethnologischer Aufsatz über Kulturkreise und Kulturschichten in Südamerika bei häufiger Berufung auf unsere Sammlung herausgehoben hat (Z. f. Ethnologie 1913 p. 1014—1130; die Münchener Inventar-

nummern leider oft irrig vermerkt). Dem persönlichen Andenken der Forscher, namentlich des ob seiner naturwissenschaftlichen und humanistischen Bildung vielgerühmten Martius — Goethe bezeichnete ihn als „herrlichsten, trefflichsten Mann" —, haben in neuerer Zeit K. Goebel (Zur Erinnerung an C. F. Ph. von Martius, Gedächtnisrede bei der Enthüllung seiner Büste im K. Botanischen Garten am 9. Juli 1905. München, Akademie, 1905) und Hermann Ross (Münchner Neueste Nachrichten vom 6. Febr. 1917 und Berichte der Deutschen Botan. Gesellschaft 1917, p. 119—28) längere Ausführungen gewidmet, die gerade nach der Seite der ethnographischen Ausbeute ein ergänzendes Wort nahe legen.*)

L. Scherman.

DIE BRASILIENSAMMLUNG SPIX UND MARTIUS

Von Dr. Werner von Hörschelmann †

Als im Jahre 1817 die Österreichische Regierung beschloß, im Gefolge der Erzherzogin Leopoldine, der Braut des künftigen Kaisers von Brasilien, Gelehrte hinüberzusenden, erbat sich König Max Joseph von Bayern die Einwilligung, auch Mitglieder der Bayerischen Akademie der Wissenschaften mitgehen zu lassen. Der Zoologe Spix und der Botaniker Martius wurden dazu ausersehen. Drei Jahre währte ihre Reise, auf der sie die verschiedenartigen Aufgaben, welche die Akademie ihnen gestellt, glänzend lösten. Denn nicht nur ihren eigensten Forschungsgebieten sollten sie sich widmen, sondern ihr Interesse allem zuwenden, was für die Aufhellung eines bisher so gut wie unbekannten Erdteils in Frage kommt; der Teil des genau detaillierten Programms, der für uns hier wichtig ist, „erinnerte an die Beachtung der verschiedenen Sprachen, der Volkstümlichkeiten, der mythischen und historischen Überlieferungen, der älteren und neueren Monumente, als Schriften, Münzen, Idole, und überhaupt alles dessen, was über den Kulturzustand und die Geschichte der Ureinwohner sowohl, als der sonstigen Bewohner Brasiliens, Licht verbreiten könnte . . . .".[1])

Die beiden Gelehrten haben forschend, sammelnd, registrierend die Provinzen zwischen Rio de Janeiro im Süden und Para im Nordosten des Reiches durchzogen, ohne hier viel Gelegenheit zum Studium unberührter Naturvölker zu haben. Von Para aus aber vollführten sie eine für immer denkwürdige Fahrt den Amazonenstrom hinauf, auf der sie eine ganze Kette fast unberührter Stämme in ihrem täglichen Leben und Treiben beobachten konnten — nicht im unteren Teil des Stromgebietes, der sein ursprüngliches Gepräge schon längst verloren hatte, sondern an seinem mittleren Abschnitt von der Rio Negro-Mündung bis zur peruanischen Grenze, und vor allem an seinem großen linken Nebenfluß, dem Rio Yapurá. Und sie haben hier mit Umsicht eine Sammlung von Zeugnissen der materiellen Kultur dieser Stämme angelegt, die jetzt das Münchener Museum für Völkerkunde zu seinen kostbarsten Schätzen zählt.

Die Ufer dieser größten Wasseradern des Kontinents sind ein überaus wichtiges Gebiet, denn sie waren einst dicht besiedelt. Von den unzähligen Stammesnamen, welche in den Nachrichten der ersten Befahrer des Hauptstroms vorkommen, suchte Martius viele schon vergeblich, heute aber liegen viele Strecken verödet da. Einzelne Stämme sind ausgestorben,

*) Frühere biographische Würdigungen sind in Vergessenheit geraten. Den bibliographischen Hinweisen bei Goebel und Ross füge ich deshalb hinzu: Ausland 1869 p. 889—92 (Verf. wohl Peschel); Charles Rau, Memoir of C. F. P. von Martius: Smithsonian Report Washington for 1869, p. 169—78 (ganz von der bei Ross p. 123 zitierten Meissnerschen Denkschrift abhängig); A. Spring, Notice sur la vie et les travaux de Ch.-Fr.-Ph. von Martius: Annuaire de l'Ac. roy. de Belgique 37 (1871) p. 257—94 und namentlich den Artikel von E. Wunschmann, Allg. Deutsche Biographie 20 (1884) p. 517—27; vgl. auch M. Buchner, Allgemeine Zeitung vom 3. Juni 1902. Die Allg. Deutsche Biographie (23, p. 288) bedenkt auch Natterer mit einer kurzen Notiz, über den C. v. Wurzbach, Biogr. Lexikon 20 (Wien 1869) p. 96—101 ausführlich handelt; die an letzterer Stelle genannte Literatur ist nach v. den Steinen, Globus 75 (1899), p. 5 zu ergänzen durch E. Göldi, Boletim do Museu Paraense 1 (Para 1896), p. 190 (die ersten Bände dieser Zeitschrift sind mir hier nicht zugänglich). Auch über Virgil Helmreichen v. Brunnfeld unterrichtet Wurzbach a. a. O. 8 (1862), p. 294.

[1]) v. Spix u. v. Martius, Reise in Brasilien 1, p. 7.

Reste anderer haben sich ins unwegsame Innere zurückgezogen und sind nicht wieder von Weißen besucht worden, Nachkommen anderer sind zwar in den brasilianischen Siedelungen anzutreffen, haben aber ihre ursprüngliche Eigenart längst verloren.
Diese Tatsachen allein sprechen für den Wert der Sammlung; was sie im übrigen auszeichnet, ist, ganz abgesehen von ihrem Reichtum, die Gewissenhaftigkeit, mit der jedes, auch das geringste Stück bezeichnet ist — lange vor der Geburt der Völkerkunde als Wissenschaft und dem Bestehen wissenschaftlich geleiteter ethnographischer Museen, und schließlich die Kommentierung, die sie in dem literarischen Schaffen von Martius erfahren hat.

Zunächst einige Worte über die Persönlichkeit von Karl Friedrich Martius, der nicht nur im gelehrten München seinerzeit eine der bedeutendsten Erscheinungen war. 1794 in Erlangen geboren, bezog er mit 16 Jahren die Universität seiner Vaterstadt, um Medizin zu studieren, daneben aber von Anfang an die Botanik, der er sich später ganz zuwandte. Den unmittelbaren Anlaß dazu bildete ein Aufenthalt des Münchener Botanikers v. Schrank in Erlangen, der den jungen werdenden Gelehrten schätzen lernte und den Wunsch aussprach, dieser möchte wissenschaftlicher Eleve der Münchner Akademie werden und ihm selbst in der Leitung des Botanischen Gartens assistieren. Martius folgte diesem Wunsch und ging nach Erreichung des medizinischen Doktorgrades und nach Bestehen der erforderlichen naturwissenschaftlichen Prüfungen 1814 nach München. Hier zog er bald das Interesse des Königs, für den die Botanik eine Lieblingsbeschäftigung war, auf sich, und es ist wohl dessen Bestimmung gewesen, die den kaum 23jährigen mit der großen Aufgabe in Brasilien betraute.

Nach seiner Rückkehr wurde Martius — um nur einige Daten zu geben — zunächst zweiter Konservator am Botan. Garten und Mitglied der Akademie, dann 1826 Professor an der aus Landshut nach München verlegten Universität und 1832 Direktor des Botan. Gartens, aus dem er ein Musterinstitut schuf. Diese Ämter versah er bis zum Jahre 1854; dann legte er sie infolge von Eingriffen in sein Reich — ein Teil des Botan. Gartens wurde nämlich für den Bau des Glaspalastes beansprucht — nieder, um bis zu seinem Tode im Jahre 1868 ein unermüdlich produktiver Arbeiter und Organisator im Reich der Wissenschaft zu bleiben.
Sein Hauptschaffen galt der Botanik; uns interessieren hier aber nur die Schriften, die teilweise oder ganz der Völkerkunde angehören. Es sind außer kleineren Abhandlungen vor allem zwei Werke: zunächst die große dreibändige „Reise in Brasilien", welche 1823—1831 erschien. Der I. Bd. ist noch im Verein mit dem Genossen Spix herausgegeben, die anderen sind nach dessen frühem Tode von M. allein verfaßt. Das reiche Material, das darin niedergelegt ist, die glänzende Form, in der es vor dem Leser ausgebreitet wird, nicht zuletzt aber auch die liebenswerte Persönlichkeit, die aus ihm spricht, machen das Buch zu einer Quelle nicht nur der Belehrung, sondern auch eines rein ästhetischen Genusses.

Das zweite Werk sind die „Beiträge zur Ethnographie und Sprachenkunde Amerikas, zumal Brasiliens", 1867, ein Jahr vor Martius' Tode, erschienen. Hier versucht er, das ungeheure Gewirr der südamerikanischen Völkerstämme nach den Sprachen in Gruppen zu ordnen und ein Bild von ihnen zu geben, von ihrer mutmaßlichen Herkunft und ihrem damaligen Zustand. Der zweite Band ist, wie auch der Untertitel sagt, ganz der „Sprachenkunde" gewidmet. Es ist ein reifes Werk jahrzehntelanger Arbeit und beruht auf den eigenen Beobachtungen und dem Studium des ganzen damals zugänglichen Quellenmaterials. Man kann Martius den Vater der Völkerkunde Brasiliens nennen. Es ist kaum ein Werk über die von ihm besprochenen Völker zu finden, worin sein Name nicht wieder und wieder genannt wird.

Die Gebiete, aus denen die Sammlung stammt, sind, wie schon erwähnt, der obere Lauf des Amazonas bis zur peruanischen Grenze und vor allem die Ufer des Rio Yapurá; dann ein Teil des Rio Negro in seinem Unterlauf, sowie der Mündungsgebiete der rechten Nebenflüsse des Amazonas von Yavari bis über den Madeira hinaus. Die Indianerstämme gehören hier sprachlich ganz verschiedenen Gruppen an; zwischen Stämmen der größten Sprachfamilien der Aruak, Karaiben und Tupi einerseits, der Betaya und Pano andererseits, siedelten Stämme, die sich keiner von diesen haben anschließen lassen und bis auf weiteres als isoliert gelten müssen. Übrigens ist die Einordnung der unzähligen Völkerstämme

Brasiliens in wenige größere Gruppen erst ein Ergebnis der neueren Forschung, doch hat Martius selbst der Klärung schon vorgearbeitet.

Die wichtigsten Stämme am Yapurá, den Martius allein befuhr, während Spix den Amazonas bis zur Grenze Brasiliens weiterverfolgte, waren, um nur die bedeutendsten zu nennen: die Passé, Yurí, Coretú, Coëruna, Yumaná, und die ein weites Gebiet zwischen Yapurá und Içа bewohnenden Miranha, bei denen Martius am längsten weilte; am Amazonas die Tecuna und Maxuruna, am Madeira und weiter östlich Mundrucú, Mauhé, Arara, endlich die auf verschiedenen Wasserläufen des Gebietes als Flußpiraten nomadisierenden, rohen Mura.

Kulturell herrschte eine verhältnismäßige Gleichheit, bedingt durch die Natur des Landes und die Beziehungen der Stämme zueinander, freundschaftlichen Verkehr und Heirat zwischen den Stämmen, durch Beiziehung von Sklaven aus fremden Horden, vor allem aber durch den Tauschhandel. Hatten doch einzelne Stämme oder Stammesgruppen sozusagen das Monopol auf verschiedene Dinge, Naturprodukte wie handwerkliche Erzeugnisse: Pfeilrohr, Pfeilgift, Steine für Beile u. a. kamen nur an bestimmten Stellen vor, und Töpferei, Hängemattenflechterei usw. wurden nur oder vorwiegend von bestimmten Stämmen betrieben. Die Wirtschaftsstufe ist der Hackbau, also schon eine primitivere Ackerwirtschaft, und die hauptsächlich angebaute Nährpflanze ist die Mandioca. Es ist dies eine ganz wunderbare Errungenschaft, denn die Mandioca enthält ein stark wirkendes Gift, das erst durch einen komplizierten Prozeß entfernt werden muß, ehe ihr Genuß möglich wird.

Die Siedelung ist Dorfsiedelung, wenn man es so nennen will, in wenigen festen Häusern, die Mehrfamilienhäuser sind; in einem großen Teil des Gebiets ist es ein einziges großes Haus, worin an die hundert Menschen wohnen.

Die Gewinnung der Mandioca ist Sache der Frauen, der Mann rodet nur das für die Pflanzung bestimmte Stück Wald; seine Domäne sind Jagd und Fischfang. In der Industrie sind Flechtereien aus Rohr und Schnur an erster Stelle zu nennen, die Steinbearbeitung ist ganz eng begrenzt; Holz, Rohr, Knochen, Fischzähne usw. spielen eine weit bedeutendere Rolle. Ein Zusammenschließen zu größeren, fest organisierten Stämmen existiert nicht; die Gruppen sind in kleine Siedlungen unter einzelnen Häuptlingen zerspalten.

Über die religiösen Verhältnisse ist die Forschung noch lange nicht abgeschlossen. Der Glaube an Geister und Dämonen ist stark entwickelt, die Tiere werden den Menschen in vielem gleich gedacht und sind wie die Geister in verschiedener Weise beeinflußbar, der Zauberarzt spielt eine große Rolle.

Diese wenigen Sätze mögen ungefähr das Milieu angeben, aus dem die Sammlung stammt. Für ihre Beschreibung beginne ich mit den Waffen; gehören sie doch zum notwendigsten Besitz des Naturmenschen. Seine ganze Kunst und Sorgfalt wendet der Indianer unseres Gebiets ihrer Herstellung zu, ohne Zeit nnd Mühe zu scheuen. Die Präzision, mit der sie meist gearbeitet sind, und die praktisch ganz unwesentliche, mühevolle Ausschmückung z. B. des Pfeils, legen beredtes Zeugnis dafür ab.

Die charakteristische Waffe ist das Blasrohr. Es herrscht hier, von der westlichen Grenze Brasiliens an, nördlich vom Amazonas bis nach Guayana, südlich in schmalem Streif nicht weit über den Madeira hinaus. Der Rio Yapurá ist das Zentrum eines eigenen Typs, im Gegensatz zu einem anderen weiter im Norden. Das Rohr besteht hier aus den zwei sorgfältig ausgehöhlten Hälften eines der Länge nach gespaltenen dünnen Palmstammes; sie sind ca. 3 m lang, fest aufeinandergefügt, auf der ganzen Länge mit schmalen Rindenstreifen in etwas übereinanderliegenden Spiralen fest umwickelt und mit Wachs überzogen. Es verjüngt sich nach dem Ausschußende, hat ein Mundstück aus rotem Holz in Form einer Röhre mit geschweifter Wandung und wenige Zentimeter davon entfernt ein Visier aus in Wachs eingedrückten Tierzähnen.

Die dazugehörigen Pfeile (Abb. 3) sind 20—40 cm lange, ganz dünne, zugespitzte Holzstäbchen, um deren hinteres Ende ein Büschel Baumseide gewickelt wird, um das Rohr auszufüllen und dem Hauch des Schützen den nötigen Widerstand zu bieten. Die Spitze wird mit einem aus den Wurzeln bestimmter Strychnosarten gewonnenen Gift vergiftet. Durch ihre Kunst als Giftköche waren die Tecuna berühmt. Nur einzelne Stämme sind Verfertiger des kostbaren Stoffes, und nicht jeder kennt die wirksamste Mischung. Er wird weit verhandelt, hat hohen Tauschwert und wird nur ungern abgegeben.

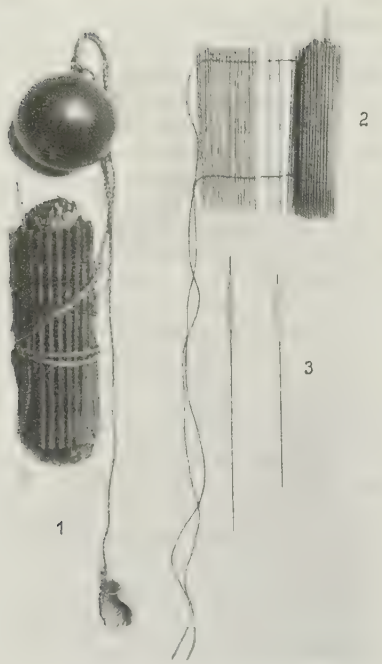


Abb. 1—3. Köcher mit Kalebasse für Baumseide; Pfeileinsatz und Pfeile. ca. 1/7 n. Gr.

In genau den gleichen Tontöpfchen von einer bestimmten Form wird er auch heute noch aufbewahrt und transportiert.

Sind die Pfeile vergiftet, so ist es nötig, die Spitzen zu schützen; daher die mannigfachen ingeniösen Vorrichtungen in dem zur Blasrohrausrüstung gehörigen Köcher. Deren weist die Sammlung mehrere Typen auf. Der am Yapurá heimische (Abb. 5) ist eine zylindrische Büchse aus fein poliertem roten Holz. Ein geflochtener mit Pech verstrichener Deckel sitzt ihm auf und ist mittels eines kleinen Ringes und einer Schnur an der Tragschnur festgehalten. Der Einsatz zum Schutz der Pfeilspitzen besteht aus einem pinselartigen Palmblattbusch.

Neben diesem Köcher ein anderer (Abb. 4): der ganze Behälter ist geflochten und mit Pech über strichen. Eine viel elegantere Ausführung findet sich im nördlichen Nachbargebiet, wo die Wandung graziös geschweift und zum Teil mit einem fein gemusterten Geflecht verkleidet ist.

Am eigenartigsten ist aber der dritte Typus, der in der Sammlung vertreten ist (Abb. 1). Der Einsatz mit den Pfeilen steckt in einem Beutel aus Palmblatt; dieser ist mantelartig von einem Zylinder aus mit feiner Schnurumwicklung aneinandergereihten Rohrabschnitten umgeben. Der Einsatz besteht aus einer zusammengerollten Matte, hergestellt aus den durch Schnurumflechtung parallel nebeneinander festgehaltenen Pfeilstäbchen selbst (vgl. Abb. 2). Hat der Jäger sich eine Anzahl Pfeile zum Abschuß fertig gemacht, am Ende mit Baumseide versehen, die in einem Beutel (Abb. 4 - 5) oder einer Kalebasse (Abb. 1 oben) am Köcher hängt, so steckt er sie mit der Spitze abwärts in die Röhren des äußeren Mantels.

Sodann komme ich zu der in ganz Brasilien verbreiteten Hauptwaffe: Bogen und Pfeil.

Der Bogen des Amazonasgebietes besteht aus einem langen Stab von schwerem roten Holz,

Abb. 4—5. Köcher mit Beuteln für Baumseide. ca. 1/7 n. Gr.
Abb. 6. Prunkspeer. ca. 1/7 n. Gr.

mit annähernd halbrundem Querschnitt. Er ist sorgfältig geglättet, oft direkt poliert und verjüngt sich nach den Enden, auf deren abgesetzter Spitze die Sehne, eine gedrehte Pflanzenfaserschnur, mit einfacher Knotung übergehängt wird.

Ein komplizierteres Gebilde als der brasilianische Bogen ist der Pfeil, der stets aus mehreren Teilen zusammengesetzt ist: aus einem Rohrschaft, einem stabförmigen Holzeinsatz, und wenn nicht dieser selbst vorne zugespitzt ist, einer Spitze aus Holz oder anderem Material. Wie der Bogen nach dem Querschnitt, so unterscheidet sich der Pfeil nach der Art der Fiederung in den verschiedenen Einzelgebieten, aber es finden natürlich auch fremde Stücke da, wo im allgemeinen andere Formen herrschen, Eingang, und so bietet die Martius-Sammlung die Gelegenheit, wenigstens zum Teil die große Mannigfaltigkeit in der Herstellung dieser Waffen zu studieren.

Was die Spitzen betrifft, so ist die gebräuchlichste die einfache Holzspitze von rundem oder drei- und viereckigem Querschnitt. Sie wird vergiftet.

Zur Ausrüstung gehören sieben solcher Pfeile, die zum Schutze der Giftspitzen mit einem Futteral bedeckt sind. Meist steckt jede Pfeilspitze noch in einer besonderen Röhre aus zusammengerolltem Palmblatt oder aus Rohr. Sechs Pfeile sind im Kreis um den siebenten geordnet, die Zwischenräume sind mit Pech ausgefüllt. Eine konische Hülle aus Blattstreifen mit Schnurumwicklung, Rindeneinfassung und Pechüberzug an der Spitze verkleidet das Ganze. Ein Stück zeigt noch eine hübsche Umflechtung. Ein anderer Typus besteht aus einem Stück weiten Bambusrohres, ohne Einzelröhren im Inneren, und ist mit feiner Umwicklung sich kreuzender Fäden geschmückt.

Die Holzspitze weist oft ringförmige Kerben auf, damit sie in der Wunde abbricht. Manchmal ist ihr noch ein kleiner sägeartiger Rochenstachel aufgesetzt.

Fischpfeile tragen einen seitlich angefügten, beiderseits zugespitzten Knochensplitter, dessen leicht abstehendes hinteres Ende als Widerhaken wirkt; ganz offenbar nach diesem Schema hat der europäische Import dann eiserne Spitzen verbreitet, die ebenfalls seitlich angesetzt werden.

Nur für die Fischjagd ist der Harpunenpfeil bestimmt, dessen Spitze lose im Einsatz steckt und durch eine lange Schnur, die beim Abschuß um das Schaftende gewickelt ist, mit diesem verbunden bleibt, so daß der auf dem Wasser schwimmende Schaft den Fisch festhält.

Einen zweiten Haupttyp bildet der für größeres Wild und als Kriegswaffe gebrauchte Pfeil mit Bambusspitze, der hauptsächlich im südlichen Teil unseres Gebietes, aber auch darüber hinaus verbreitet ist. Aus der Wandung eines Bambusrohres ist ein längliches, elliptisches, im Querschnitt sichelförmiges Stück — mit glatten oder gezahnten Kanten — zugeschnitten, das mit Wachs und feiner Schnurumwicklung am Holzeinsatz befestigt wird. Dieser Typ wird auch mit einem anderen, der gezahnten Holzspitze verbunden, die, wie es scheint, ebenfalls im nördlichen Teil nicht heimisch ist.

Wie alle Waffen sind die Pfeile mit größter Präzision gearbeitet, außerdem aber häufig sorgsamst ausgeschmückt. Die Schnurumwicklung gibt reichen Anlaß dazu an allen Stellen, wo sie angewandt wird: am Schaftende, bei der Befestigung der Fiederung, an der Einsatzstelle des Holzstabes oder der in diesen eingelassenen vergifteten Spitze. Hier werdem feine Muster durch gekreuzte Fäden hervorgebracht, oder die Verschiedenartigkeit von Material und Farbe wirkt an sich da, wo die Umwicklung in zonenweise angeordneten Ringen aus Faser-, Baumwoll-, Bast-, Haarschnur, Rindenstreifchen oder gespaltenem Federkiel besteht. Bei einem Stück sollen die eingeflochtenen Rohrstreifchen das Muster bilden. Dazu kommen kleine, aus der Umwicklung ragende Federkränzchen; das schönste aber sind die namentlich vom Stamm der Arara am Madeira hergestellten fein gemusterten Geflechte aus nur einem halben Millimeter breiten, weißen und schwarzen Federkielstreifen. Sie zeigen außerdem noch eine weitere Verzierungsart: das Aufmalen von Mustern auf die Schnurumwickelung. Ein besonders schönes Beispiel dieser liebevollen Ausgestaltung bietet der Prunkspeer vom Stamme der Mundrucú (Abb. 6).

Eine weitere Schleuderwaffe für Jagd und Krieg sind lange dünne Speere aus Holz mit eingesetzter vergifteter Holzspitze. Sie werden ebenfalls wie die Pfeile zu sieben mit einer Schutzhülle bedeckt.

Nun folgen ein paar Waffen, die in alter Zeit gebraucht, von den bisher geschilderten ver-

Abb. 7—8. Speerschleuder und Holzschild. ca. 1/7 n. Gr.

drängt wurden oder aus anderen Gründen außer Gebrauch gekommen bezw. im Schwinden begriffen sind.

Zunächst ein Gerät zum Schleudern von Speeren oder Pfeilen, das schon zu Martius' Zeit in Brasilien im Aussterben war: die Speerschleuder (Abb. 7). Sie war einst über einen bedeutenden Teil der Südsee und Amerikas, vom höchsten Norden an, verbreitet, ist jetzt aber auf wenige und ganz isolierte Gebiete beschränkt. Das Prinzip ist genial; man will durch Verlängerung des Armes dem Geschoß eine vielfach vermehrte Kraft geben; der Speer fliegt drei- bis viermal so weit, als wenn er nur mit der Hand geschleudert würde. Die integrierenden Teile sind ein Brett oder Stab, worauf der Speer, von zwei oder drei Fingern der von unten beides umgreifenden Hand gehalten, zu liegen kommt; ein Zapfen, bezw. eine Höhlung (in letzterem Falle ist das Ende der Speerschleuder in die Höhe gebogen), dient dem Speer als Widerlager. Man unterscheidet mehrere Haupttypen, die in den Gebieten ihres Vorkommens scharf voneinander getrennt sind; im einzelnen besteht aber eine große Mannigfaltigkeit der Form und weiteren Ausgestaltung. — In Brasilien ist die Speerschleuder aus vier Gegenden des äquatorialen Teiles bezeugt. Noch im 17. Jahrhundert wird sie am Marañon, dem obersten Lauf des Amazonas, ganz allgemein neben anderen Waffen aufgeführt. Von einzelnen Stämmen ist bekannt, daß an die Stelle der Speerschleuder der Bogen getreten ist; Spix traf sie nur noch bei vereinzelten alten Leuten zweier Stämme an. Und wo neuere Reisende ihr Vorkommen noch erwähnen, da ist sie bloßes Sportgerät geworden.

Die gleiche Erscheinung finden wir auch bei einigen anderen Waffen, so beim Schilde. Er kommt nur in einem ziemlich eng begrenzten Gebiet vor. Dies spricht für die Wahrschein-

Abb. 9—10. Keule und Schlagstock. ca. 1/9 n. Gr.

lichkeit, daß seine Einführung auf einstige Beeinflussung seitens der alten Kulturvölker im Westen, von Colombia bis Peru, zurückgeht. Die rechteckigen Holzschilde (Abb. 8) gehören zu den größten Seltenheiten. Etwas häufiger erwähnt werden große kreisrunde Schilde aus Leder, und zwar aus mehreren Lagen Tapirhaut oder Haut vom Lamantin oder Kaiman. Auch davon besitzt die Sammlung ein Beispiel, ein mächtiges Ding von über 1 m Durchmesser. Koch-Grünberg aber, welcher in neuester Zeit die nördlich benachbarten Stämme und teilweise das gleiche Gebiet wie Martius besucht hat, hat nur noch Tanzschilde zu Gesicht bekommen.[2])

[2]) Dies bezieht sich nur auf gewisse Stämme des Rio Caiary-Uaupés. Die Stämme des mittleren Apaporís und ihre Nachbarn und die Yurí, Passé und Uainumá zwischen Yapurá und Içá gebrauchen noch heute, wie zu Martius' Zeit, große runde Kampfschilde aus mehreren Lagen Tapirhaut. K.-Gr.

Etliche merkwürdige Beispiele von richtigen Lanzen weist die Sammlung auf, freilich nur vier, und diese Waffe hat heute, soweit die benachbarten Stämme in Frage kommen, ihren Charakter als Kriegswaffe verloren, um als Tanzgerät weiterzuleben. Koch-Grünberg fand solche Prunkstücke mit einer federverzierten, unschädlichen Spitze, und schildert eine Eigentümlichkeit des Schaftes mit den Worten: „Über der Lanzenspitze, in die der untere Teil ausgeht, findet sich eine Vorrichtung zum Rasseln. Bei der Bearbeitung des Schaftes ist an dieser Stelle eine spindelförmige Verdickung stehen geblieben, die durch zwei Längsspalten ausgehöhlt wird. Runde Kiesel, die als Klappern dienen, werden in die Höhlung gebracht, indem man das Holz über Feuer erwärmt und die Spalten dadurch vorübergehend erweitert.“[3]) Er bemerkt weiter, diese Lanze sei unzweifelhaft aus einer wirklichen Kriegswaffe hervorgegangen[4]); die Sammlung Spix-Martius bietet, so scheint mir, den greifbaren Beweis dafür.

Nach den Schleuder- und Stoßwaffen nun noch die einstige Hauptwaffe für den Nahkampf, die Keule (Abb. 9, 11—14). Diese war ehemals in ganz Südamerika verbreitet, sei es als einfacher Knüppel bei tiefstehenden Horden im Süden, sei es als kunstreich umflochtener Stab bei den Karayá, mit bronzenem Morgenstern bewehrt im alten Peru, oder als wahre Kunstwerke der Holzschnitzerei in Guayana.

Den letzteren stehen die meisten Keulen unseres Gebiets am nächsten. Nur die Miranha haben einen ganz eigenen Typus, den eines mächtigen hölzernen Schwertes (Abb. 14).

Diese Keulen interessieren durch ihre reiche Ornamentierung; der Schwede Hjalmar Stolpe[5]) hat diese zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht und dabei durch Vergleichung festgestellt, daß das Spiralenmuster — ein sehr häufiges Motiv — aus einer menschlichen Figur hervorgegangen ist. Auch diese Keulen gehören zu den Waffen, deren Gebrauch schwindet. Koch-Grünberg fand Keulen für den Kampf nur noch bei wenigen Stämmen, wiederum aber

[3]) Th. Koch-Grünberg, Zwei Jahre unter den Indianern 1 (Berlin 1909), p. 344.

[4]) a. a. O. p. 345.

[5]) H. Stolpe, On American ornamental art. (S. A. aus Compte rendu du X^me Congrès des Américanistes á Stockholm 1894) p. 103.

Abb. 11—14. Holzkeulen. ca. 1/8 n. Gr.

vereinzelt die alten Formen weitergeführt im Festapparat beim Tanz.[6])

Ein einzigartiges Kunstwerk — nicht aus der Martius-Sammlung, aber auch aus alter Zeit und aus dem von Martius besuchten Gebiet — zeigt die Abb. 10. Dieser Schlagstock ist eines der ganz wenigen Beispiele figürlicher Holzschnitzerei; so viel ich weiß, gibt es noch vier der Art in europäischen Museen, aber an anderen Gegenständen. Nur eines von ihnen ist bezeichnet, und zwar als von den Mundrucú herrührend, diesem Stamm am Tapajoz, der auch in unserer Sammlung durch besonders kunstreiche Stücke vertreten ist. Der Anblick solcher Dinge läßt schmerzlich empfinden, was alles unwiderbringlich verloren sein mag.

Da wir bei den kriegerischen Mundrucú sind, mag hier das Zeugnis eines ihrer Kriegsgebräuche folgen. In Nord-Amerika wurde der gefallene Feind skalpiert; in Süd-Amerika herrschte die Sitte vor, Schädel- oder Kopf-

[6]) Koch-Grünberg, a. a. O. 2, p, 131.

Abb. 15 Kopf-Trophäe. ca. 1/5 n. Gr.

trophäen zu bewahren. Die berühmtesten Künstler auf diesem Gebiet waren die Mundrucú. „Im Sieg schont der Mundrucú keines männlichen Feindes", schreibt Martius, „sobald er diesen zu Boden gestreckt sieht, ergreift er ihn bei den Haaren und schneidet ihm mit einem kurzen Messer aus Rohr Halsmuskeln und Wirbelknorpel mit solcher Geschicklichkeit durch, daß der Kopf in einem Nu vom Hals getrennt wird. . . Der so errungene Kopf wird nun Gegenstand der größten Sorgfalt des Siegers. Sobald dieser sich mit seinen Kameraden vereint hat, werden . . . Feuer angezündet, der von Gehirn, Muskeln, Augen und Zunge gereinigte Schädel wird auf Pflöcken gedörrt, täglich wiederholt mit Wasser abgewaschen; mit Urucu-Öl getränkt und in die Sonne gestellt, wird er ganz hart, worauf man ihn mit künstlichem Gehirn aus gefärbter Baumwolle, mit Augen von Harz und Zähnen (oder Tierklauen) versieht, und mit einer Haube von Federn ausschmückt" (3 p. 1314). Bei den zwei Stücken der Sammlung (vgl. Abb. 15) sind bauschige baumwollene Quasten an der Stelle der Ohren angebracht; eine dicke geflochtene Baumwollschnur ist als Schlinge durch die Mundöffnung gesteckt, so daß der Schädel daran hängt; die Schnurenden hängen unter dem Kopf herab und laufen in schwarze Federquastenbüschel aus. Mit dieser Schnur wird der Kopf an den Gürtel oder um den Hals gehängt; als kostbares Kleinod ist er steter Begleiter des Kriegers, der ihn bei Nacht wie einen Wächter neben seine Hängematte stellt. „Je mehr Köpfe ein Krieger einbringt, desto mehr Ehre genießt er; ihre Zahl ist maßgebend für die Erhebung in eine Häuptlingsstelle."[7]) Jetzt sind diese Köpfe natürlich Reliquien einer längst vergangenen Zeit.

Die Haartracht unserer Kopftrophäe ist bemerkenswert. Sie war dem Stamm der Parentintin eigentümlich, dem das Opfer angehörte.

Nicht nur die Haartrachten waren verschieden bei den Stämmen, sie unterschieden sich auch nach der vielfach geübten Tätowierung (am reichsten bei den Mundrucú), ebenso nach mancherlei Körperschmuck.

Dafür, daß wenigstens ein Stamm die im übrigen Amerika so häufige Kopfdeformation geübt hat, hat Spix ein wichtiges Zeugnis beibringen können.[8]) Es ist eine Kinderwiege von den Omagua, einem untergegangenen Stamme nahe der Grenze von Peru. Peruanischer Einfluß mag dieser Sitte zugrunde gelegen haben. Die Wiege ist aus Holz und hat die Form eines Kahnes. Das Kind lag ausgestreckt auf dem größeren Brett, während das kleinere für gewöhnlich die Füße bedeckte. Dieses konnte zum Reinigen aufgeschlagen werden. Der Kopf ruhte auf einem Kissen, und ein kleineres, längliches mit einer Matte aus Rohrstäbchen und Bindeschnüren sollte den nötigen Druck auf die Stirn bewirken. Die Sitte der Kopfdeformation war in Amerika weit verbreitet. Als Grund wurde auf Befragen meist Schönheit, Vornehmheit, Unterscheidung von anderen verachteten Stämmen, einmal die erwünschte Ähnlichkeit mit einem heiligen Tier, angegeben; oft war es wohl der alte Brauch, der fortgeführt wurde, ohne daß man sich den Kopf darüber zerbrach, warum es geschehe.

Verunstaltungen erwähnt Martius eigentlich nur von den Miranha, Maxuruna und Mura, welche Nasenflügel, Ohren und Mundwinkel durchlochten, um Verzierungen einzuführen. Doch war auch dies damals schon im Abnehmen, und Koch-Grünberg fand bei den Miranha, die er

[7]) G. Friederici, Skalpieren u. ähnliche Kriegsbräuche in Amerika (Braunschweig 1906) p. 89.
[8]) a. a. O. 3, p. 1187 u. 1192/3.

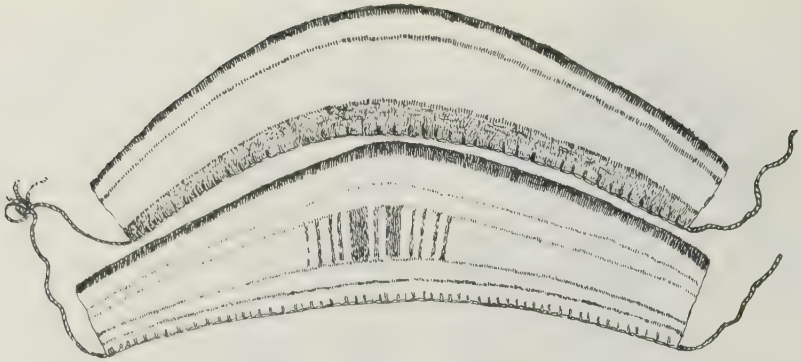


Abb. 15a. Bastgürtel. ca. 1/4 n. Gr.

antraf, nur an wenigen Individuen ganz kleine Nasenpflöcke aus Muschelschale.[9]) Immerhin hatte Martius noch einzelne Leute gesehen, welche die ausgeweiteten Ringe der „Nasenflügel über die Ohren stülpen mußten, damit sie nicht schlaff herabhingen".[10]) (Die Mundrucú trugen nur kleine Rohrstäbchen in der oberen Hälfte der Ohrmuschel.) Der übrige Schmuck bestand aus Tierzähnen und -klauen, Käferflügeldecken, Vogelschnäbeln, allerlei klappernden holzigen Fruchtkapseln usw., — und zwischen alledem recht unschön Glasperlen.

Von Kleidung kann man in unserem Gebiet nicht reden; der Indianer ging hier größtenteils nackt. Das einzige wäre ein Schurz aus Rindenbast, der in mehreren Typen in der Sammlung vertreten ist, aber auch er gehört meist zum Festschmuck, wie vor allem ein fein gefältelter weißer Schurz mit rötlicher Bemalung. Ein sonst ganz unbekannter Schmuck dieser Art besteht aus zwei gleichen Basthälften. Er stammt von den Miranha — Martius nennt ihn Gürtel[11]) —; es ist also anzunehmen, daß er, das eine Stück vorne, das andere hinten, um den Leib getragen wurde[12]). Die drei Exemplare unserer Sammlung (vgl. Abb. 15a) sind Unika.

[9]) a. a. O. 2, p. 305.

[10]) Martius, Beiträge usw. 1, p. 536, und Spix u. Martius a. a. O. 3, p. 1242/3 Note *).

[11]) Spix u. Martius a. a. O. 3, p. 1243 Note.

[12]) Koch-Grünbergs briefl. Zuschrift macht aufmerksam auf Thomas Whiffen, The North-West Amazons (London 1915), wo auf Tafel 15 ein perlengewebter Tanzgürtel der Okaina, eines westlich von den Miranha wohnenden Stammes, abgebildet ist.

Das wichtigste Schmuckmaterial liefert dem Indianer der Tropen die Vogelwelt seiner Heimat. In ganz Amerika, auch im Norden, wurde die Feder geschätzt, nur hatte die Federkunst in den einzelnen Teilen des Riesenraumes einen sehr verschiedenen Charakter, abgesehen von allem anderen, schon notwendigerweise wegen des Unterschiedes im Material. Man denke nur an den Schmuck des Prärieindianers, jene imposanten Diademe und Rückengehänge aus den ernststeifen Federn des Adlers und anderer Raubvögel, und andererseits an die graziösen Phantasien aus wippenden grünblauen Quetzalfedern, wie sie uns die Reliefs von Palenque in Mexiko zeigen.

Der reichste Federschmuck der südamerikanischen Naturvölker findet sich natürlich in dem Gebiet, wo Arara, Papagei, Tukan, Reiher usw. all die blauen, grünen, roten, gelben, weißen, schwarzen Federn liefern, die das Auge entzücken. Ja, durch die Farbenpracht verwöhnt, hilft der Indianer unseres Gebiets der Natur noch nach, indem er durch ein besonderes Verfahren den lebenden Vogel in bestimmter Weise die Farbe ändern läßt. Er schätzt die bunten Federn als wertvollen Besitz, sie werden — als Rohmaterial wie als fertiger Schmuck — sorgsam in Kästen, Körben, Bambusdosen aufbewahrt und beim Tanz vorsichtig gegen Schweiß geschützt. Der Federschmuck ist lediglich Tanzschmuck der Männer.

Die Arten, wie die Federn zur Herstellung eines Schmuckes vereinigt werden, sind verschieden. Die größte Gruppe bilden die Kombinationen von Feder und Schnur oder Schnurgeflecht. Die

geläufigste Verknüpfungsart ist in unserem Gebiet die, daß der Federkiel am Ende umgeknickt und rittlings der Schnur oder Geflechtsmasche übergehängt wird, worauf Kiel und umgeknicktes Ende mit Faden umwunden werden. So werden Federreihen, wie auch dichter pelzartiger Flaum hergestellt. Sodann ist das Umbinden von Schnüren oder Stäben mit Federn zu nennen, wobei Schnur oder Stab völlig verschwinden; drittens das Aufkleben, namentlich auf Unterlagen von Rindenbast. An vielen Stücken sind die verschiedensten Techniken vereinigt; ich habe hier nur die wichtigsten genannt.

Aus Federn wurde hauptsächlich der Kopfschmuck hergestellt, ferner Zierrat für Hals und Achseln, Arme und Beine. Dazu kommen Tanzszepter, fächerartige Gegenstände, und endlich die partielle Ausschmückung der verschiedensten Dinge mit Federn, die ich hier beiseite lasse.

Den charakteristischen Fest-Kopfputz in unserem Rio Yapurá-Gebiet zeigt ein Bild aus dem Reisewerk von Spix und Martius (Taf. 28) im Gebrauch. Er besteht aus einem Diadem von gelben Arakanga-Federn, einem flachen Reiherstutz über der Stirn und einem weißen Flaumfederstab am Hinterkopf. Dann sieht man am Hinterkopf einen wagrecht angebrachten Jaguarknochen, von ihm herabhängend eine mit kleinen türkisblauen Federn beklebte Platte, welche einen Vogel vorstellt, und endlich eine mehrschenkelige Schnur oder eher Boa aus Affenhaar. Was diese Zusammenstellung bedeutet, ist nicht klar; Willkür war sie aber jedenfalls nicht, denn etwa 100 Jahre später fand Koch-Grünberg fast genau die gleiche Kombination bei Stämmen im Nachbargebiet.[13])

Das Diadem besteht aus einem geflochtenen Gurte, den drei Reihen an einer Schnur oder an biegsamen Stengeln oder auf einem Baststreif angebrachter Federn ganz verdecken; die unterste Reihe ist stets weißer Geierflaum, die oberste, breiteste stets gelb. Bei dem Aufstecker aus Reiherfedern sind die zarten Stiele mit den haarfeinen Federn eine neben der anderen an einen flachen Rohrstreifen gebunden; dieser ist an einem Gerüst aus aufrecht parallel nebeneinander stehenden Stäbchen befestigt, die fest mit Baumwollfaden umflochten sind. Aus dieser Umflechtung fällt ein duftiger, schneeigweißer Behang herab: es sind von den Kielen nur mit feiner Haut abgelöste Federhälften.

Sehr kunstvoll ist übrigens auch die Herstellung der über den Nacken herabhängenden Affenhaarstricke; das Skelett bildet eine kräftige Schnur, die aus zwei dünnen Schnüren besteht; jede davon ist wiederum aus zwei ganz feinen, aber immer noch gedrehten Schnüren zusammengesetzt; beim Drehen ist verfilztes Affenhaar erst in die dünnen Teilschnüre und dann auch in den aus diesen gedrillten Hauptstrang eingedreht. Die Schnur verschwindet dabei vollständig.

Ebenso häufig wie das Diadem kommt eine andere Kopfbinde, ebenfalls aus gelben Federn, vor; sie besteht aus einem Netz, an dessen einer Langseite die Federn in der anfangs beschriebenen Weise in die Maschen eingehängt sind. Wie diese Binde getragen wurde, ob fest angezogen, so daß vom Netzwerk nichts zu bemerken war, oder ob ein Teil über den Kopf gezogen wurde, darüber erwähnt Martius leider nichts, und sonst ist die Form unbekannt.

Zu den Prachtstücken der Sammlung gehören die großen „Weiberschurze", wie Martius sie nennt. Die Unterlage ist ein breiter Streifen Rindenbast; auf diesen sind als Hauptteile zwei ganze Vogelflügel von gedämpfter Farbe aufgeheftet, während die Mitte von bunten Ararafedern eingenommen wird. Das Zentrum dieses Mittelteils weist bei einem anderen Stück einen buschigen Fleck roten Flaumes auf, während seitlich zwei lange Araraschwanzfedern herabhängen. Den oberen Rand beschließt eine Reihe kurzer gelber Federn, deren Kiele unter dem umgebogenen Rand des Baststreifens verschwinden.

Nun kommen in dem ganzen Gebiet weder Weiber-Federschmuck noch Schürzen aus Federn vor, und die ganze Form will nicht recht zu dieser Bestimmung passen. Mir ist von sachverständiger Seite die Vermutung geäußert worden, es handle sich hier vielleicht um große Federkronen, die aufrecht um die Stirn gebunden worden seien.

Es wurde schon erwähnt, daß der Stamm der Mundrucú in besonderer Weise künstlerisch begabt erscheint. Auch in der Federarbeit gehören ihm vielleicht die prächtigsten Stücke an. Ganz

[13]) Der Galakopfputz der Uaupés-Indianer ist mit dem bei Spix und Martius abgebildeten identisch; nur wird der Reiherfederstutz von jenen am Hinterkopf anstatt an der Stirne getragen. K.-Gr.

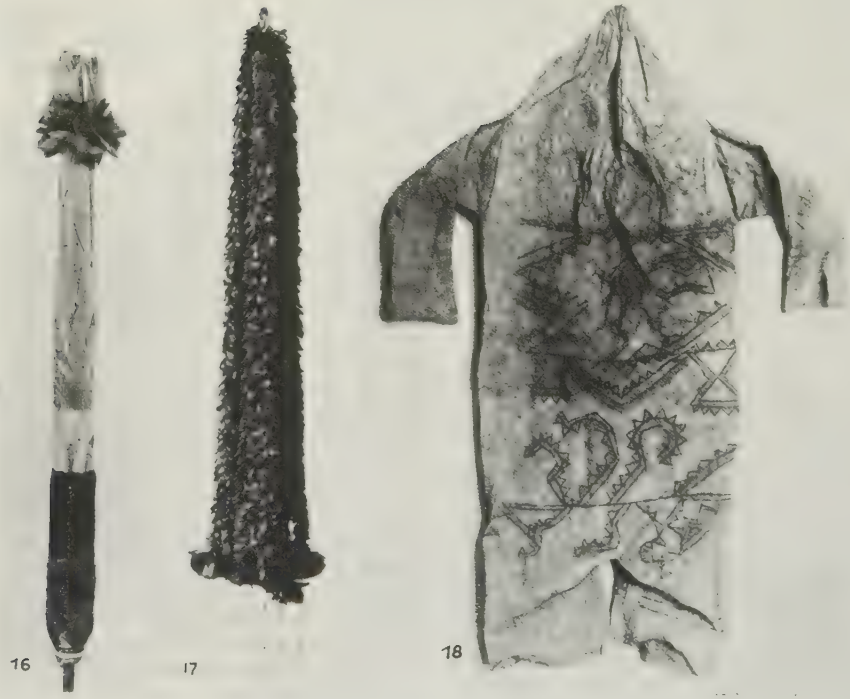


Abb. 16—18. Tanzszepter und Tanz-Schmuckgehänge aus Federn. ca. 1/5 bzw. 1/10 n. Gr. Tanzanzug aus Bast. ca. 1/10 n. Gr.

hervorragend schön ist eine Kappe mit Behang. Den Grund bildet eine dicht gestrickte Haube, in deren Maschen kleine Federbüschel, je zwei durch ein Schnürchen verbunden, durchgezogen sind, so daß die Büschel beiderseits der Masche aufragen und einen weichen, dichten Pelz ergeben. An der Stelle der Schläfen hängen Federschnüre herab und im Nacken lange Einzelfedern mit angeknüpften schwarzen Quasten.

Präzis in der komplizierten Arbeit, wie ganz köstlich in der Wirkung der Farben sind die Tanzszepter (Abb. 16). Der Handgriff steckt in einem Stück Rohr, um das in dichten Lagen kleine Federn enganliegend so aufgebunden sind, daß die Bindung jeder Lage von der abwärtsfolgenden verdeckt wird. Die obere Hälfte wird von langen Araraschwanzfedern gebildet, denen einzelne, von dem umkleideten Rohr aufragende Stäbe im Innern Halt geben. Am oberen Ende sind kleine andersfarbige Federn als Spitzen angebunden, und ein Kranz von Federquasten umgibt die Verbindungsstelle.

An einer Oberarmbinde sind die verschiedensten Techniken angewandt. Besonders schön ist die Farbenzusammenstellung; das Türkisblau, Goldgelb und Rot hat sattes Schwarz zur Folie.

Ganz wundervoll ist endlich der Effekt von 1 m langen, leuchtend gelben oder roten Strängen aus Hunderten von kleinen, etagenweise um Schnüre gebundenen Federn (Abb. 17). Dieser Schmuck wurde der Katalognotiz nach „über die Achsel geschwungen" getragen. Auf einer Abbildung tanzender Mundrucú im Atlas zum Reisewerk hängen solche Federstränge den Tänzern von Schulterhöhe rund um den Körper herab.[14])

Zum Wertvollsten in der Sammlung gehören die Tanzmasken der Tekuna und Yurí. Die Maske ist ja etwas, das in mannigfaltigster Aus-

[14]) Tfl. 33.

bildung und mit sehr verschiedener Bedeutung über die ganze Welt verbreitet ist; sie findet sich in allen Erdteilen und läßt sich in fernste Zeiten zurückverfolgen. Auch in Amerika spielt die Maske eine hervorragende Rolle, in ganz verschiedenen Kulturgebieten, vom äußersten Norden bis tief nach Südamerika hinein. In diesem sind ihr Hauptbereich der Amazonas mit seinen Zuflüssen, der Rio Negro und Guayana; hier werden die Masken für die auf uralten religiösen Vorstellungen beruhenden pantomimischen Tänze hergestellt, heute wie vor Jahrhunderten. Die ursprüngliche Bedeutung mag den Leuten selbst mitunter nicht mehr gegenwärtig sein, und es ist nicht immer leicht, Genaues darüber zu erfahren; so hat auch Martius hierüber keine Angaben gemacht. Am ausgiebigsten hat in neuer Zeit Koch-Grünberg Fest- und Maskenwesen im nahe benachbarten Gebiet studieren können. Die Frage, was dem ganzen Brauch zugrunde liege, beantwortet er mit den Worten: „Dämonenvertreibung und Fruchtbarkeitserzeugung, wie bei fast allen Maskentänzen religiösen Charakters in der ganzen Welt.“[15])

Den Anlaß zu diesen Tänzen geben bestimmte Feste im Lauf des Jahres, Todesfälle, nach denen die Seele des Abgeschiedenen an rachsüchtigem Zurückkehren verhindert werden muß, und gewisse feierliche Zeremonien, die mit den Kindern und Heranwachsenden vorgenommen werden.

Der Maskenapparat unserer beiden Stämme weist eine Reihe von Typen auf. Dargestellt sind grotesk menschlich gebildete Wesen — verschiedene Geister und Dämonen — und von Tieren, die wohl immer als Repräsentanten ihrer ganzen Art anzusehen sind, Jagdwild oder Schädlinge.

Von allen bei anderen Stämmen des tropischen Waldgebietes beschriebenen unterscheiden sich unsere Tiermasken dadurch, daß der Kopf der Naturform wirklich nachmodelliert ist; sonst ist die Art des Tieres nur durch kleine Einzelheiten, wie Fellzeichnung, Fühlhörner usw. charakterisiert, die Maskenform aber ist die gleiche allgemeine, wie für die menschlich gedachten Wesen.

Der Körper des Tänzers steckt dabei in einem Bastgewand, dessen Form bei den verschiedenen Stämmen wechselt. Auch von den Tekuna ist zunächst eine Reihe von Masken mit Körpervermummung anzuführen:

1. Der eine Typus ist eine ärmellose Tüte mit menschlichem Kopf, oder — in mehreren Fällen — mit einem abgeschnürten Teil von wechselnder Form. Der Baststoff ist bemalt. Das Gewand wird vom Tänzer einfach übergestülpt.[16])

2. Ein anderes Maskenkostüm ist an der Spitze offen. Darunter befindet sich an einer Seite

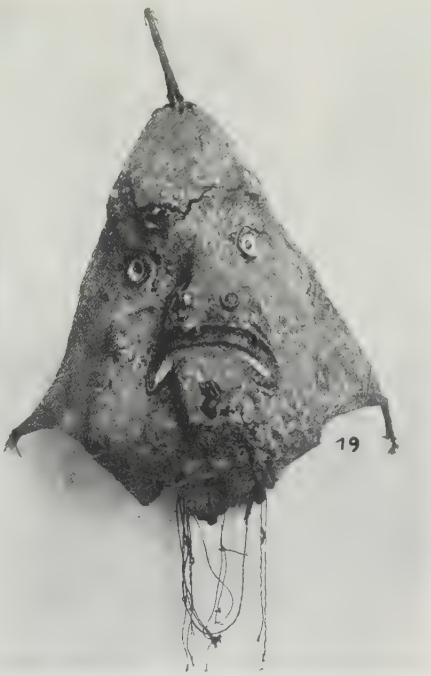


Abb. 19. Fisch Maske. ca. 1/10 n. Gr.

ein kreisrundes Loch. Martius läßt auf einem Bild seines Atlas zum Reisewerk das Gesicht des Trägers aus diesem Loch hervorschauen[17]); das ist aber ganz unmöglich, denn abgesehen davon, daß dieser Teil für einen Kopf viel zu eng ist, ist er innen durch ein Korbgeflecht versteift, das unterhalb des Loches einen ganz festen Boden bildet. Dieser wird auf dem Scheitel des Tänzers geruht haben. Welches

[15]) a. a. O. I, p. 139 f.

[16]) Vgl. Globus 12 (1867), p. 70, „Maskentanz der Ticunas“.

[17]) Tfl. 27.

Abb. 20. Tapir-Maske. ca. 1/4 n. Gr.

aber dann die Füllung des Korbes oben und die Bedeutung der seitlichen Öffnung gewesen ist, bleibt leider ungewiß.

3. Eine dritte, ebenfalls durch ein einziges Stück vertretene Gattung besteht in einer Art vollständigen Anzugs mit Ärmeln und Hosenbeinen (Abb. 18). Letztere sind mir nur noch vom Rio Xingu, viel weiter östlich, in einem Fall bekannt.[18])

[18]) Auch bei den Aruakstämmen des Içana-Gebiets (oberer Rio Negro) kommen Hosenmasken vor. K.-Gr.

Abb. 20a. Zecken-Maske. ca. 1/4 n. Gr.

Beiden Stämmen gemeinsam sind die richtigen Kopfmasken, in denen der Kopf des Tänzers verschwindet. Die Technik ist eine ganz besondere, von anderen Stämmen bisher nicht bekannte: zunächst wurde eine Rohform aus Rohrgeflecht hergestellt, die dann mit Rindenbast überzogen wurde (Abb. 19—24). Die Einzelheiten sind aufgemalt, oder — wie Ohren,

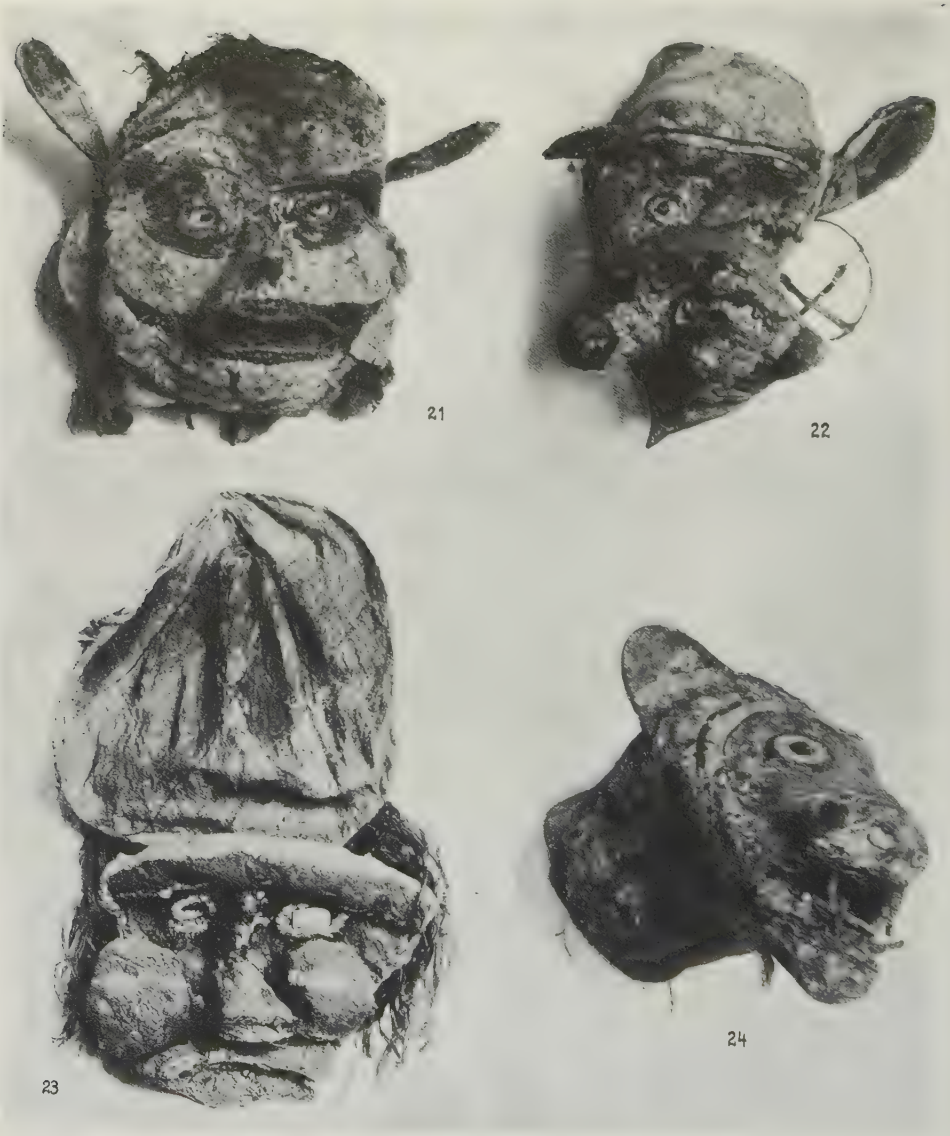
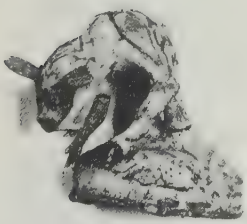


Abb. 21–24. Masken in Gestalt von Teufeln und Jaguar. Gr. ca. 1/7 n.

Zähne, Zunge, Mähne usw. — eigens angeheftet. Nach Martius' Angaben[19]) sehen wir Onze (Abb. 24), Tapir, Zecke (Abb. 20, 20a) u. a. Ferner sind zwei Dämonen menschlicher Gestalt vertreten, zwei Masken (Abb. 22—23) sind als „Waldteufel" bezeichnet, ein fischähnliches Wesen (Abb. 19) als „ein großer Teufel"; dieselbe Erklärung muß aber auch für Abb. 21 genügen.

[19]) Vgl. auch a. a. O. 3, p. 1227 f.

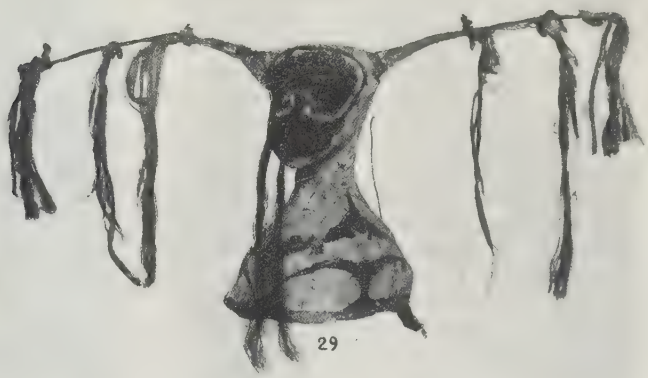


25

26

27

28



29

31

30

Abb. 25—29.
Masken in Gestalt von Eichhörnchen, Rehkopf, Waldkatze, Aasgeier und Affe
ca. 1/7 n. Gr.

Abb. 30—31
Sturm-Masken
ca. 1/10 n. Gr.

Von den Yurí stammen zwei als Sturmdarstellungen bezeichnete Masken ganz anderer Art (Abb. 30—31), die sonst ebenfalls unbekannt ist; aus Rindenstoff ist eine flache Tasche hergestellt, in deren Vorderseite ein Rahmen aus biegsamem Holz so eingenäht ist, daß die Fläche beim Überziehen über den Kopf ihre Form behält. Ein phantastisches Gesicht ist aufgemalt; das Haar wird durch den ausgefransten Bastrand wiedergegeben.

In der Technik den Masken aus Geflecht und Rindenstoff gleich ist ein im übrigen ganz abweichender Typus: da sind es nicht eigentlich Masken, die das Gesicht verhüllen, sondern kap enartige Aufsätze, die in einen Tierkopf auslaufen oder eine ganz kleine Tierfigur tragen (Abb. 25—29). Sie sind als Eichhörnchen, Rehkopf, Waldkatze, Aasgeier und Affe bezeichnet.

Nun ist noch ein ganz isoliertes und zunächst rätselhaftes Stück vorhanden: ein Zylinder aus weichem weißen Holz, schwarz und gelb bemalt. Auf der einen Seite könnte ein Gesicht angedeutet sein, sonst ist nur geometrisches Ornament zu sehen. Auf der dem Gesicht entgegengesetzten Seite ist ein viereckiges Loch und seitlich befinden sich zwei vertikal gerichtete Löcher, deren Einsatz fehlt. Auf einem Bild des Martius'schen Atlas trägt ein Tänzer das Ding aufrecht auf dem Kopf.[20]) Es fällt ganz heraus aus der Masse der übrigen. Das Buch Koch-Grünbergs liefert die Erklärung: es ist das typische Maskenkostüm der Opaina am Apaporis, dem größten linken Nebenfluß des Yapurá, also in naher Nachbarschaft unseres Gebiets. Hier sehen wir — fast ein Jahrhundert später — das gleiche Gerät im Gebrauch! Und die Abbildung hilft uns das unvollständige Stück von Martius ergänzen: die fragliche Zeichnung bedeutet wirklich ein Gesicht; das hintere Loch ist für einen Zopf bestimmt und die Seitenlöcher dienten der Aufnahme von Ohren.[21])

Bei den Festen wurde mächtig gezecht. Sind die Getränke auch nicht gerade Traubensaft, so berauschen sie doch stark; Martius nennt die Miranha darob einmal sogar „diese Söhne viehisch wilder Lust".[22]) Und dazu wurde — wie auch heute im Rio Negro-Gebiet — geraucht, geschnupft, oder Tabak und Coca gekaut.

[20]) Tfl. 27.

[21]) a. a. O. 2, p. 309, Abb. 212 u. Tfl. X.

[22]) a. a. O. 3, p. 1267.

Abb. 32—33. Reibebrett mit Stössel für Schnupfpulver. ca. 1/4 n. Gr.

Die letztere wurde aber auch sonst viel angewandt, sei es zu reinem Wohlbefinden, sei es, um die Tatkraft vor Anstrengungen zu erhöhen. Martius schildert, wie der Anführer der Miranha vor einem Streifzug das Pulver mittels eines Knochenlöffels seinen Genossen austeilte.[23]) Die Sammlung enthält auch eine mit Coca gefüllte Rohrbüchse.

Die Zigarre, die am Yapurá und weitherum beim Zechgelage oder gemütlichen Plaudern die Stimmung fördert, sieht anders aus als die unsrige, d. h. was das Maß betrifft: 1 Fuß lang wird sie geschildert, und sie wandert von Mund zu Mund. Sie dient dem Zauberarzt bei seinen Kuren; denn mit Zigarrenrauch werden die Kranken angeblasen, ja schon das neugeborne Kind muß sich dies gefallen lassen, um gefeit zu sein gegen allerlei Böses.[24])

Zum Schnupfen dient weniger Tabak, als das Paricá, ein Pulver von stark narkotischer Wirkung aus den getrockneten Samen einer Mimose.

[23]) a. a. O. 3, p. 1169.

[24]) a. a O. 3, p. 1180 u. 1189.

Von den zur Herstellung und zum Genuß dieses Paricá gebrauchten Geräten weist unsere Sammlung mehrere auf, darunter einige ganz seltene Stücke. Zum Pulvern der Samen dienen kleine, fein verzierte hölzerne Reibschalen oder Reibebretter mit Stößeln (Abb. 32—33). Aufbewahrt wird der kostbare Stoff in kleinen Kalebassen oder kunstreich aus einem Schneckengehäuse gefertigten Büchsen; die weite Öffnung wird verschlossen und am spitzen Ende ein Stück Vogelknochen als Tülle aufgesetzt.

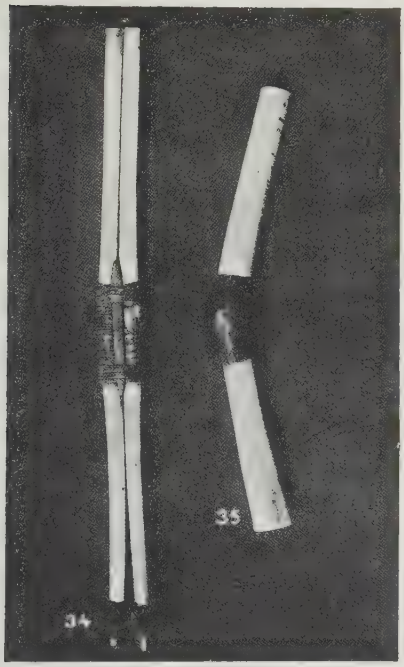


Abb. 34—35. Röhren zum Einblasen des Schnupfpulvers. ca. 1/3 n. Gr.

Die interessantesten Stücke sind aber die Geräte, die beim Schnupfen selbst gebraucht werden. Das eine (Abb. 34) besteht aus zwei aneinandergeschnürten, ca. 35 cm langen Röhrenknochen, an deren einem Ende harte, durchbohrte Fruchtkapseln aufgesetzt sind. Diese Enden werden in die Nasenlöcher gesteckt — das Hinauftreiben des Pulvers kann dann aber nur eine zweite Person besorgt haben. Und wirklich spielt der paarweise Paricágenuß eine große Rolle. So erzählt Martius, wie bei einem Fest der Mura nach reichlichem Trinkgelage und wilden Geißelungen die paarweise verbundenen Gefährten sich mit einer fußlangen Röhre das Paricá in die Nasenlöcher blasen. „Und dies geschieht mit solcher Gewalt und so unausgesetzt," schreibt Martius, „daß bisweilen einzelne entweder erstickt von dem feinen Staub oder überreizt von seiner narkotischen Wirkung tot auf dem Platze bleiben."[25] Abb. 35 zeigt ein ähnliches Stück in einfacherer Form.

Ein dritter Schnupfapparat ist ein gabelförmiges Gerät aus zwei mit Harz aneinandergekitteten, kommunizierenden Knochenröhren; hierfür haben wir Analogien aus Nachbargebieten. Nach dem das nötige Maß Pulver eingeschüttet ist, wird das eine Ende in ein Nasenloch eingeführt, das andere in den Mund, und durch Blasen bedient sich der Schnupfer selbst. Das gleiche hat uns Koch-Grünberg in Wort und Bild geschildert.[26]

GRAPHISCHE SAMMLUNG

Bericht über das Verwaltungsjahr 1919

In dem Bestreben, auch in weiteren Kreisen das Verständnis für die graphischen Künste zu wecken, wurde im Berichtsjahr (Jan. 1919 mit März 1920) dem Ausstellungswesen erhöhte Pflege zugewandt. Der Zyklus: Die Münchener Landschaftsdarstellung im 19. Jahrhundert, dessen erster Teil „die Vedutenmaler" viel Interesse gefunden hatte, wurde in einer zweiten, Karl Rottmann gewidmeten Ausstellung fortgeführt, indes die dritte Reihe die Entwickelung etwa bis zum Jahrhundertende in ausgewählten Beispielen zur Anschauung brachte. In rascher Folge zeigten die vier nächsten Veranstaltungen Neuerwerbungen der Sammlung. Einheitlicheren Charakter trugen die vier folgenden, auch durch Leihgaben ergänzten Ausstellungen, die dem graphischen Schaffen einzelner Künstlerpersönlichkeiten eingeräumt waren: Anselm Feuerbachs Zeichnungen bilden einen stolzen Besitz des Münchener Kabinetts, der von Zeit zu Zeit auch der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden muß. Eine Gedächtnisausstellung für den jüngst verstorbenen Münchener Landschaftsmaler Fritz Baer vereinigte eine größere Auswahl aus seinem in ungeahnter

[25]) a. a. O. 3, p. 1075. Vgl. auch Globus 8 (1865), p. 12: „Wie die Antis Tabak schnupfen".
[26]) a. a. O. 1, p. 324.

Reichhaltigkeit vorliegenden zeichnerischen Nachlaß. In chronologischer Anordnung gab eine Reihe von Studien und Entwürfen Zeugnis von dem kraftvollen Lebenswerk Johann Becker-Gundahls, dessen Bedeutung für das Münchener Kunstleben noch immer viel zu wenig anerkannt ist. Von auswärtigen Künstlern kam der Berliner Graphiker Hans Meid mit einer Sonderausstellung seiner radierten und lithographierten Hauptwerke — darunter die großen Zyklen Othello, Don Juan, Bilderbibel und Baden-Baden — und auserlesener Zeichnungen zu Worte. Ikonographischem Interesse kam die Ausstellung „Weihnachten im Bilde" entgegen, die den Versuch machte, mit dem Material der Sammlung die stilistische Wandlung graphischer Darstellung im Wechsel der Jahrhunderte an einem der meistgestalteten biblischen Vorwürfe zu veranschaulichen. Die folgende Ausstellung „moderne deutsche Ex libris" gab Gelegenheit, die reichhaltige Spezialsammlung des Münchener Kunstschriftstellers Richard Braungart in ihren Hauptstücken kennen zu lernen und auf die reichen Betätigungsmöglichkeiten der Kunst im Gebiete der Gebrauchsgraphik nachdrücklich hinzuweisen. Ein ähnliches Ziel verfolgte die Schau der bei einem Preisausschreiben eingelaufenen Entwürfe für neue bayerische Briefmarken, für die auf Ansuchen des Verkehrsministeriums die Räume der Graphischen Sammlung zur Verfügung gestellt wurden.

Parallel mit diesen Darbietungen aus dem Bereiche der neueren Kunst liefen von Mitte März an die Ausstellungen, die in dem, freilich nur in provisorischer Ausstattung, neueröffneten zweiten Saal die Hauptbestände der Sammlung an alter Graphik planmäßig zur Schau bringen sollen. Der ersten mit besonderem Interesse aufgenommenen Ausstellung unserer kostbaren Wiegendrucke des Holzschnittes folgte eine Zusammenstellung der wichtigsten Kupferstichinkunabeln mit dem prachtvollen Figurenalphabet des Meisters E. S. als Mittelpunkt, sowie der Schrotblätter und Teigdrucke. Eine dritte Reihe umfaßte das Werk Martin Schongauers und seines engeren Kreises. Mit einer vierten Schau, die graphische Werke des ausgehenden XV. Jahrhunderts unter dem Titel: Zeitgenossen des jungen Dürer vereinigte, war der Übergang zu den großen, in das nächste Berichtsjahr übergreifenden Düreraustellungen gegeben, die dessen gesamtes graphisches Schaffen — Originaldrucke und Reproduktionen nach Zeichnungen — in zeitlicher Anordnung vorführen sollten.

Die Ausstellungen erfreuten sich selbst in den politisch unruhigen Zeiten regen Interesses von Seite des Publikums; die monatliche Besucherzahl schwankte zwischen 1700 und 4000, die Gesamtzahl bezifferte sich auf rund 38000.

Wie im Vorjahre darf an den Eingang des Berichtes über die Neuerwerbungen die freudigste Danksagung an einige Gönner unseres Institutes gestellt werden, deren opferbereite Beihilfe es ermöglichte, der Sammlung wieder eine sehr stattliche Reihe kostbarer graphischer Originale zuzuführen. Kamen diese Schenkungen in ihrer Mehrzahl der neueren und neuesten Kunst zugute, so konnten dank ministerieller Ermächtigung durch günstige Veräußerung wertvoller alter Dubletten doch auch zum Ankauf älterer Graphik namhafte Summen flüssig gemacht werden, wodurch die Sammlung in den Stand gesetzt wurde, an eine planmäßige qualitative Hebung einiger besonders verbesserungsbedürftiger Stecherwerke heranzutreten. Daß unser Dürerwerk dabei in erster Linie bedacht werden müsse, schien bei der teilweise geringwertigen Beschaffenheit der vorhandenen Bestände unumgänglich, sollte nicht auch die mit der Auflösung der letzten großen deutschen Privatsammlungen sich bietende letzte Gelegenheit, Drucke von hervorragender Qualität im Inlande zu erwerben, ungenützt vorübergehen. So ließen sich fürs erste aus der rühmlich bekannten Dürer-Sammlung Vincent Mayer für unser Kabinett sichern: das in der Auktion heißumstrittene prachtvolle Exemplar des Marienlebens (B. 76–95) in Probedrucken und eine Reihe von Einzelblättern, die zum Teil, wie die Kupferstiche B. 2 Geburt Christi, B. 37 Maria von einem Engel gekrönt, B. 94 der Spaziergang, B. 106 Pirkheimer die Eisenradierung B. 26 Schweißtuch Christi und die Holzschnitte B. 127 Herkules und P. 205 Pirkheimertitel sehr erfreuliche qualitative Besserung bedeuteten, zum andern Teil, wie die Holzschnitte B. 16 Schmerzensmann, B. 170 Wappen d. Tscherte, B. App. 7 Beweinung Christi, B. App. 17 Bekehrung des Saulus, P. App. 37 Turnierszene, P. 182 Martyrium des Sebastian, P. 188 H. Hieronymus, P. 207 Fries mit

Tritonen, P. 244 Martyrium des Laurentius empfindliche Lücken unseres Dürerwerkes ausfüllten.

Neben diesen hochwertigen Ergänzungen konnten aus statusmäßigen Mitteln bei der niedrigen Dotierung der Sammlung nur noch einige wenige, gelegentlich angebotene Werke älterer Kunst angekauft werden; so von Heinrich Aldegrever 2 fehlende Stiche: Madonna B. 54 und Gürtelschließe B. 263/II, je ein Stich von H. S. Beham, Hl. Thomas B. 51/II und Hendrik Goltzius-Pietà B. 41/I; Johann Wilhelm Baur's Iconographia in vier Teilen, Augsburg 1671, 144 Kupferstiche von Melchior Küsel (Kysell); ein größerer Sammelband mit Kupferstichen aus dem 18. Jahrhundert, enthaltend: Nürnberger Prospekte von Johann Adam Delsenbach, 51 Blätter; „unterschiedliche Prospecten, Gebäude und andere curiosen Sachen (darunter die Schlösser des Fürsten von Liechtenstein), 27 Blätter von demselben; „Das prächtige Rath Hauss der Stadt Augspurg", Augsburg 1732, 17 Stiche von Joh. Gg. Pinz nach Salomon Kleiners Aufnahmen; „Accurate Vorstellung des Schlosses Marquardsburg oder Seehoff", Augsburg 1731, 7 Stiche nach Salomon Kleiner; die Salzburgische Kirchenprospect, 21 Stiche nach Franz Anton Danreiter; Orbis habitabilis oppida et vestitus per Carolum Allard Amsterdam, 41 Stiche.

Auch im Bereiche der Kunst des 19. Jahrhunderts mußten die Ankäufe in bescheidenen Grenzen bleiben, hatte doch der Kunsthandel für die gesuchteren Meister eine so sprunghafte Preissteigerung gebracht, daß Sammlungen mit kleineren Etats ein Konkurrieren mit den privaten Kunstaufkäufern nachgerade zur Unmöglichkeit gemacht wurde. Außer vereinzelten Proben aus dem Kunstschaffen von Düsseldorf, Hamburg, Hannover und im deutsch-römischen Kreise, die in einem aquarellierten Triptychon von Kaspar Scheuren, einer Illustrationsskizze von Julius Oldach, einer Komposition zu Romeo und Julia von Friedrich Kaulbach und zwei landschaftlichen Motiven aus Italien von Friedrich von Olivier vorliegen, beschränkten sich die Ankäufe von Zeichnungen in der Hauptsache auf Werke der einheimischen Münchener Kunst. So wurden erworben: 33 kompositionelle Skizzen von Eugen Neureuther, 5 Zeichnungen (Bildnisse und biblische Vorwürfe) von Johann Schraudolph, 6 Bildnisskizzen und Detailstudien von Joseph Stieler, 3 Kompositionsentwürfe von Wilhelm Kaulbach, 2 desgl. von Josef Rhomberg, 5 Zeichnungen (figürl. und Bildnisstudien) von Wilhelm Riefstahl, je ein Blatt von Michael Echter, Bernhard Fries, Ludwig Lange, August Löffler, Karl Rottmann, Joseph Schlotthauer. Dazu kamen als Geschenke: 4 landschaftliche Studien von Fritz Bamberger, 6 Kompositionsskizzen von M. v. Schwind, 5 Zeichnungen des in Würzburg verstorbenen Josef Roth, je eine Zeichnung von Wilhelm Lindenschmit, Johann Ott und Anton Doll.

Planmäßiger ließ sich die Kunst des ausgehenden Jahrhunderts bei den Erwerbungen berücksichtigen. Von den seltenen aquarellierten Zeichnungen Adolf Liers konnte wenigstens ein charakteristisches Blatt erworben werden. Aus dem Nachlaß des im Januar 1919 verstorbenen Landschaftsmalers Joseph Wenglein wurden von dessen Witwe sechs hervorragende bildmäßige Zeichnungen, Motive aus Münchens Umgebung geschenkt. Zwei kräftige Kohlezeichnungen von Arthur Langhammer (gest. 1901) sind gute Proben der Dachauer Landschaftskunst in den 80er Jahren. Noch um ein Jahrzehnt zurück führen 10 landschaftliche Studien aus München und Umgebung von dem 1897 dort verstorbenen Amerikaner Sion Longley Wenban; er gehörte der kleinen regsamen Amerikanerkolonie an, die in den 80er Jahren im Münchener Kunstleben eine nicht unbedeutende, anregende Rolle spielten. Mehr noch als in den Zeichnungen tritt in Wenbans intimen Radierungen, deren 22 in guten alten Drucken erworben wurden, seine weittragende, Richtung gebende Bedeutung für die Münchener Landschaftsdarstellung im ausgehenden 19. Jahrhundert zutage. Dem gleichen Kreise entstammt eine größere Reihe von Radierungen seines Landsmannes Otto Bacher (gest. 1910), zumeist Motive aus Oberbayern und dem Donautal, die dieser während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Deutschland schuf, bevor er zu Whistler nach Venedig ging. Sie wurden mit einigen Radierproben des gleichfalls um diese Zeit in München tätigen Engländers Hugh Paton aus Wenbans Nachlaß erworben.

In diesem Zusammenhang sind noch die prachtvollen landschaftlichen Studien — 3 Pastelle und 27 Bleistiftzeichnungen — zu erwähnen, die aus dem Nachlaß des im Februar 1919 verstorbenen Münchener Landschafters Fritz Baer mit Hilfe privater Zuwendungen erworben werden konnten. Bei der überragenden Stellung des Künstlers in der neueren Kunstgeschichte Münchens erschien

es angezeigt, aus dem noch völlig unberührten zeichnerischen Nachlasse eine größere Anzahl ausgesuchter Werke, die seinen künstlerischen Werdegang von den 70er Jahren bis zum Ende seines Schaffens darlegen, für die Sammlung festzuhalten. Bei einer Durchsicht der Studienmappen von Albert Lang wurden 7 Zeichnungen, Akt- und Landschaftsstudien, über seine ganze Schaffenszeit verteilt, ausgewählt, denen noch 5 neuere landschaftliche Lithographien beigefügt wurden. Eine landschaftliche Zeichnung von Theodor Alt wurde von der Modernen Galerie geschenkweise überwiesen.

Aus dem Kreise der älteren Graphiker, die für die „Fliegenden Blätter" arbeiteten, wurden bei den Ankäufen berücksichtigt: Adolf Oberländer mit 2 bekannten Originalzeichnungen: Abschied des Heldentenors und Triumph der Realistik; Fritz Steub mit 2 bäuerlichen Szenen; Franz v. Stuck mit einer zyklischen Kompositionsreihe „Der Bauer in der Ausstellung"; Ludwig Nagel mit einer Federzeichnung (Manöverbild) und Wilhelm Diez mit einem köstlichen Blättchen „Fuhrmannslied (letzteres Schenkung von Braun & Schneider). Ein Legat des beim Münchener Geiselmord getöteten Professors Ernst Berger umfaßt 18 figürliche und landschaftliche Studien. Die Persönlichkeit des Verfertigers sichert einigen Liebhaberaquarellen des berühmten Jenaer Forschers Ernst Haeckel — landschaftlichen Aufnahmen von seinen Weltreisen —, die der Sammlung als Geschenk angeboten wurden, einiges Interesse.

Die Druckgraphik des frühen 19. Jahrhunderts ist bei den Ankäufen nur durch den seltenen Stich von Hermann Schütz nach Ritter Kurts Brautfahrt (I. Fassung) von M. v. Schwind und 2 lithographierte Gelegenheitsarbeiten von Theodor Hosemann vertreten. Eine vorzügliche Übertragung von Oberländerzeichnungen in die Holzschnitttechnik weisen einige (9) Probedrucke von Georg Roth auf, die neben einer größeren Anzahl (23) von Probedrucken nach Menzelscher Zeichnung als Belege für die technische Meister. schaft der ausführenden Holzschneider erworben wurden. Die Kunst der Jahrhundertwende lieferte außer den erwähnten Radierungen von Wenban und seinem Kreise noch einen hervorragend schönen Druck der frühen Radierung „Ochsen am Pflug" (Schr. 6) von Fritz Boehle, 2 noch kaum bekannte Landschaftsradierungen von Karl Haider-Schliersee, 2 Radierungen (Walkürenritt W. 11/III und Menükarte W. 18/I) in guten alten Drucken von Albert Welti (als Geschenk des Herrn Professors W. L. Lehmann), 7 Radierungen des Frankfurters Wilhelm Altheim in frühen Drucken.

Je spärlicher sich günstige Gelegenheiten zum Ankauf älterer Kunstwerke boten, desto mehr schwoll die Hochflut von Angeboten aus der neuesten graphischen Produktion an. So lag es mehr in den äußeren Umständen begründet, daß bei den Neuerwerbungen die neuzeitliche Graphik überwiegende Berücksichtigung fand. Sollten die Neuzugänge wenigstens bis zu einem gewissen Grade Schritt halten mit dem künstlerischen Schaffen der Zeit und einen Überblick über die mannigfaltigen Formen des zeitgenössischen graphischen Gestaltens gewährleisten, so war freilich auch hier im einzelnen äußerste Zurückhaltung geboten.

Eine wesentliche Erleichterung der Aufgabe brachte für die moderne Druckgraphik die loyale Durchführung der Pflichtablieferung seitens der Münchener Verleger, die sich bereit finden ließen, nicht nur von ihren zyklischen Verlagswerken und graphischen Sammelmappen, sondern auch von den in ihrem Verlag erscheinenden Einzelblättern zumeist gute Drucke kostenlos zur Verfügung zu stellen. Auf diesem Wege gingen der Versammlung zu aus dem Verlag Neue Kunst Hans Goltz ein Zyklus von 10 Lithographien: „Kloster Eberbach von Josef Eberz, 2 Lithographien von Heinrich Maria Davringhausen, 4 Lithographien von Georg Ehrlich; aus dem Verlage Moderne Galerie Thannhauser 3 handkolorierte Radierungen von Rudolf Großmann und 3 Lithographien von René Beeh; aus dem Verlag Piper die ganze Reihe wertvoller Publikationen der Marées-Gesellschaft, die neben wichtigen Reproduktionswerken an Originalgraphik enthalten: Graphische Zyklen in Steindruck, Holzschnitt und Radierung von Rud. Großmann, Max Unold, Walther Teutsch, Max Neumann und Max Beckmann. Der Verlag Bruckmann lieferte ab den Zyklus „Waldlegende", 7 Radierungen von Franz Staeger, 9 Lithographien von Max Mayrshofer, je 2 Originalradierungen von Hubert Wilm, Hans Meid, Paul Hermann und Hans Reifferscheid und Georg Broel; je 1 Radierung von Walter Klemm, Emil Anner, C. Th. Meyer-Basel, ferner das große radierte Blatt von Peter Halm nach Guardis „Galakonzert"; vom Kunst-

verlag Franz Hanfstaengl wurden zur Verfügung gestellt: Radierungen von jüngeren Künstlern, wie Heinz Waldmüller (4), Rob. Jak. Bock (3), Bernhard Witschel (5), Leo Kayser (8), Heinrich Häring (7), Konrad Pfau (5), Walter Kramme (2), Kurt Meyer-Eberhardt (6). Eine Holzschnittfolge (10 Bl.) von Max Bucherer kam als Pflichtexemplar des Holbein-Verlages, eine Folge von 35 Linoleumschnitten zu „Simplicissimus" von Kare Schmidt-Wolfratshausen und 10 radierte Motive aus Unterfranken von Konrad Pfau als solche des Verlages Bischoff in die Sammlung. Aus Künstlerselbstverlag stammen 3 Mappen mit je 20 Steindrucken (Tanzmotive) von Ottheinrich Strohmeier—Platenius und 6 landschaftliche Motive in Steindruck von Dora Brandenburg-Polster.

Der Plakatabteilung überwiesen die Firma Consée Blätter von Walter Schnackenberg (7), J. H. Engelhard (5), Sigmund von Suchodolsky (2), Ludwig Hohlwein (1), W. Zietara (1), Walther Ditz (1), Ludwig Putz (1); die Firma Dr. Wolf & Sohn je ein Blatt von Sepp Frank und Boehmer. Das Plakat „Der bunte Vogel" von A. Weisgerber schenkte Herr Dr. Hanfstaengl, ein politisches Plakat von H. Max Pechstein Herr Ludwig Graf, ein Ankündigungsblatt seiner Ausstellung Her-Josef Weiß.

Beim Ankauf zeitgenössischer Graphik wurde auf den Erwerb von Originalzeichnungen besonderes Gewicht gelegt. Dank privater Beihilfe konnten der Sammlung die im folgenden genannten wertvollen Werke zugeführt werden: 13 Studienblätter von Joh. Becker-Gundahl: 4 Tuschzeichnungen von Karl Caspar; 2 aquarellierte Landschaften von Maria Caspar-Filser, 1 Kompositionsskizze (Pietà) von Lovis Corinth; 1 Federzeichnung (zu Eulenspiegel) von Robert Engels; 1 Bewegungsstudie von Willy Geiger; 4 Pinselzeichnungen von Willy Jäckel; 9 Skizzen und Studien von Adolf Jutz; 6 Kompositionen (Federzeichnungen) von Alfred Kubin; 2 Zeichnungen in Kreide und Pastell von Christian Landenberger; 2 getönte Kreidezeichnungen von Hans Meid; 7 landschaftliche Skizzen von Richard Pietsch; 2 aquarellierte Zeichnungen von Hans Reiffenstuel; 3 Kompositionen (Federz.) von Edwin Scharff; 12 Kompositionsskizzen und Studien von Adolf Schinnerer; 1 Aquarell von Julius Wolfgang Schülein; 6 Kompositionen von Peter Trumm; 3 landschaftliche Aquarelle von Heinz Waldmüller; 2 kompositionelle Entwürfe zur Passion von Albert Weisgerber.

Der Zahl nach überwiegt bei den Neuerwerbungen entsprechend der gesteigerten Produktion die zeitgenössische Druckgraphik; dabei wurde mit Unterstützung unserer Gönner versucht, auch einige graphische Oeuvres reicher auszubauen. So wurden für die Sammlung gesichert von Max Slevogt der Zyklus von 47 (richtiger 39) Radierungen zur Zauberflöte, die 112 Federzeichnungen nebst den in der Buchausgabe nicht verwendeten Illustrationen zu Ferdinand Cortes „Die Eroberung Mexikos" in Probedrucken, 7 Einzelblätter, darunter zwei neue Selbstporträts und eine Lithographie „Der Bildermann." Lovis Corinths graphische Werke wurden um 8 Radierungen (Schw. 69 Probedruck, 150 III, 153, 165/IV, 170/V, 171/IV u. 217 und das neue Blatt „die drei Grazien"), die Lithographie „die Waffen des Mars" und den Zyklus von 6 Steinzeichnungen zur Offenbarung Johannis vermehrt. Der Mappe Max Liebermann konnten nur die lithographierten Bildnisse von Richard Strauß, Eduard Bernstein und einer jüngeren Dame und die Porträtradierung Exz. Kühlmann in Probedruck (Geschenk des Dargestellten) zugefügt werden.

Hans Meids graphischem Werke gingen außer den erwähnten Pflichtdrucken neu zu der 3. Teil der Bibelradierungen (5 Bl.), der Zyklus von 8 Lithographien „Baden-Baden" nebst 1 Probedruck und 2 Blätter aus der Lithographienfolge „Berliner Tiergarten". Ulrich Hübner fand mit 3 Radierungen und 2 Lithographien erstmalige Vertretung in der Sammlung.

Die Jung-Berliner Richtung ist repräsentiert in graphischen Drucken von Ernst Barlach (Zyklus von 34 Lithographien „Der arme Vetter" und 3 Einzelblätter), Max Beckmann (radierter Zyklus „Gesichte" als Pflichtexemplar und 3 Radierungen), Theo von Brockhusen (1 radierte Landschaft), Erich Heckel (3 Lithographien und 6 Holzschnite), Otto Hettner (3 Lithographien), Oskar Kokoschka (10 Steinzeichnungen), Moritz Melzer (3 farbige Linoleumschnitte), Max Pechstein (2 Bildnislithographien), Wolf Röhricht (5 lithographierte Landschaften). Außerdem wurden von Berliner Graphikern erworben ein Selbstbildnis (Lith.) von Käthe Kollwitz, 5 Radierungen von Erich Büttner und 6 Holzschnitte (zu Shakespeares Sturm) von Hilde Schindler-Fuchs.

Der jung verstorbene Leipziger Graphiker Otto Richard Bossert fand mit seinem letzten, reifsten Werke, dem Zyklus von Stichen „Land" in Probedrucken und einigen Einzelblättern (2 Stichen und 4 Holzschnitten) pietätvolle Vertretung. Nach längerer Pause wurden dem Werke von Otto Ubbelohde-Goßfelden wieder einige neuere Arbeiten (7 Radierungen) angegliedert. Ein jüngerer Hannoveraner Künstler Adolf Schorling schenkte zu 6 angekauften großen landschaftlichen Lithographien 8 weitere in Probedrucken. Eine Mappe mit 50 Steinzeichnungen „Kriegserinnerungen" von dem im Felde gebliebenen Bremer Künstler Ernst Matthes wurde von dessen Mutter dem Kabinett als Geschenk überwiesen. Dresden ist nur mit 2 neueren Radierungen von Otto Lange, Weimar mit 4 graphischen Drucken (1 Radierung und 3 Holzschnitte) von Walther Klemm vertreten. Graf Kalckreuths Oeuvre wurde durch die große Bildnisradierung des Philosophen Zeller ergänzt.

Bei der Gruppe Münchener Zeichner war es dank dem Engegenkommen von Seite des Künstlers möglich, das graphische Werk Karl Caspars fast lückenlos in Probedrucken (46 Blätter) für die Sammlung festzuhalten. Ad. Schinnerers Druckgraphik wurde ergänzt durch 20 Radierungen, 1 Steindruck und den Zyklus „Das geträumte Paar", 17 Kaltnadelradierungen in Probedrucken. Von Olaf Gulbransson gelang es, vorerst wenigstens 7 der neuen lithographierten Bildnisse zu erwerben; von Emil Preetorius wurden 7 kolorierte Steindrucke „Bildnisse" angekauft. Mit kleineren Ankäufen wurden berücksichtigt: René Beeh (1 kolorierte Lithographie neben den 3 Pflichtdrucken), Paul Bürck (3 Radierungen), Paul Klee (5 radierte Grotesken), Hans Röhm (1 Radierung), Edwin Scharff (3 Radierungen), Harry Schultz (4 Holzschnitte), Evangelist A. Weber (7 Lithographien), Joseph Weiß (2 Holzschnitte), sowie einige noch wenig an die Oeffentlichkeit getretene jüngere Graphiker, wie: Fritz Schaefler (5 Radierungen, 2 Holzschnitte), Friedr. Rud. Schwemmer (3 Radierungen), Paul Thalheimer (3 Farbenholzschnitte zur Passion), Peter Trumm (2 Radierungen). Auch Adolf Jutz-Freiburg (4 Lithographien) mag in diesem Zusammenhang genannt werden.

Sehr willkommene Ergänzung fand noch das Werk des Norwegers Edvard Munch in der äußerst seltenen und gesuchten großen Farbenlithographie „Das kranke Mädchen" (Schiefler 59 d). Der Schweizer Fritz Pauli, ein Geistesverwandter Weltis, fand mit weiteren 2 Radierungen Vertretung.

Der Bibliothek konnten neben den benötigten wissenschaftlichen Handbüchern und Zeitschriften an kostspieligeren Publikationen einverleibt werden: Veth u. Muller, Albrecht Dürers Niederländische Reise, 2 Bde., Berlin 1918; Ferdinand Cortes, Die Eroberung Mexikos mit Lithographien von Slevogt, Berlin 1918; August L. Mayer, Handzeichnungen spanischer Meister, Leipzig 1915; R. Stiassny, Michael Pachers St. Wolfganger Altar, Wien 1919; E. K. Stahl, Die Legende vom h. Riesen Christophorus, München 1920 (Pflichtexemplar); die prachtvollen Mappen mit Reproduktionen nach Zeichnungen von Daumier, Hans von Marées, Delacroix und Gericault, Vincent van Gogh und die deutschen Skizzenmappe (als Pflichtexemplare der Marées-Gesellschaft); Max J. Friedländer, Albrecht Dürer, Berlin 1919; Ernst Bassermann-Jordan, Unveröffentlichte Gemälde aus dem Besitz des bayerischen Staates, III. Bd., Leipzig 1910. Joseph Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919; Hans W. Singer, Jahrbuch der Original-Graphik, Berlin 1919.

Die in München erscheinenden künstlerisch ausgestatteten Zeitschriften wurden dankenswerter Weise von den Verlagen der Sammlung auch im Berichtsjahr überwiesen.

Weigmann.

BAYERISCHES NATIONALMUSEUM

Bericht für 1919

Ein beträchtlicher Teil des Ausbaus des Museums erstreckte sich in diesem Jahre, nachdem mit dem Ende des Krieges die alten Beamten zurückgekehrt und neue angestellt wurden, auf die Neuordnung des Museums. Neben inneren Organisationsaufgaben wurde vor allem an eine Umstellung und Neuaufstellung einzelner Abteilungen gegangen, denen sich in den kommenden Jahren weitere anschließen sollen. Bei aller schonenden Rücksichtnahme auf den Grundcharakter des Museums als Schaumuseum mit großzügiger, malerisch-dekorativer Aufstellung mußten doch zu starke chronologisch-systematische Unstimmigkeiten oder allzu beträchtliche Qualitätsunterschiede beseitigt werden. Die Überfülle der vorhandenen Gegenstände verlangte immer mehr nach einer übersichtlicheren Auf-

lockerung. Aus diesem Grunde wurden vor allem die gotischen Räume nach diesen Gesichtspunkten umgestellt, zwei frühgotische intime Kabinette mit alten und neuerworbenen Beständen geschaffen, ein neues ikonographisches Kabinett begründet, der Kirchensaal nach neuen Prinzipien verändert, die Tiroler Kunst in einem eigenen Raum zusammengefaßt und eine Neugruppierung der Riemenschneiderschen Kunstwerke durchgeführt. Für die Folge der Riemenschneiderschen Apostel wurde die ursprüngliche Rundaufstellung zu rekonstruieren versucht; die Figuren des Münnerstadter Altars wurden der alten Anordnung entsprechend gruppiert. Im oberen Stock wurde ein ganz neues Kabinett mit Gegenständen aus Silber und Gold, sowie Plaketten eingerichtet. Die Neuordnung der Textilien wurde beendet.

Neben diesen organisatorischen Aufgaben gelangen trotz der sehr ungünstigen Zeiten auch wichtige Neuerwerbungen.

Aus der prähistorischen, bezw. Völkerwanderungszeit stammen ein Steinbeil aus schwarzem Serpentin, das der jüngeren Steinzeit angehören dürfte, Fundort unbekannt, und ein seltener karolingischer Armreif aus vergoldeter Bronze, achtfach gegliedert und mit einem Schlangenornament geziert. Er wurde 1840 in Truchtlaching am Chiemsee gefunden und dürfte dem 9. bis 10. Jahrhundert angehören.

Die plastische Abteilung des Museums erfuhr einen ungewöhnlich reichhaltigen Jahreszuwachs durch die Erwerbung von zehn fast durchwegs hochwertigen Stücken aus der Sammlung Oertel. Die bisher nicht ihrer Bedeutung entsprechend vertretene Augsburger Bildhauerschule des ausgehenden Mittelalters wird jetzt eindrucksvoll repräsentiert durch eine überlebensgroße Holzfigur der Maria mit dem Kind auf der Mondsichel. Sie stammt aus Feldhausen bei Riedlingen in der Rauhen Alb und gehört in die Richtung des Meisters des Blaubeurer Hochaltars (Gregor Erhardt). Doch hat sie in höherem Grade als dessen Arbeiten die Gotik abgestreift und sich neuzeitlichem Empfinden genähert. So kann man sie als ein Mittelglied ansprechen zwischen der Blaubeurer Figur und der Madonna in dem 1570 datierten Altar der Schneckenkapelle in St. Ulrich in Augsburg, in der der Übergang des gotischen Typus in die Neuzeit bereits vollständig vollzogen ist.

Nicht minder wirkungsvoll ist die Holzfigur einer hl. Magdalena (Geschenk des Herrn Kommerzienrats G. Schmidmer, Nürnberg), die in ihrer abgeklärten Ruhe, dem Wohlklang und der Gebundenheit der Bewegung beinahe den Eindruck eines Renaissancekunstwerkes macht, obwohl sie nach der Faltengebung um 1460 entstanden sein dürfte. Ihre Heimat ist nicht leicht zu bestimmen, am ehesten kommt die Gegend des Bodensees, vielleicht auch die Nordwestschweiz in Betracht. Einen besonderen Reiz erhält die Figur durch die zum großen Teil völlig unberührt erhaltene alte Fassung, ein warmes leuchtendes Gold, in das das Damastmuster des Stoffes eingepunzt ist. Auch das herabwallende Haar ist vergoldet. Mit dieser Figur wurde für das Museum ein bisher unvertretener seltener Typus mittelalterlicher süddeutscher Plastik gewonnen.

Aus Tirol stammt ein hl. Stephanus, von gedrungener Gestalt mit übergroßem Lockenkopf, in der Erscheinung etwas schwer und unbeholfen, aber ungewöhnlich zart und ausdrucksvoll in der Empfindung. Nach der Faltengebung, die bereits zu knittern anfängt, dürfte die rassige Figur um 1450/60 entstanden sein, trotzdem sie im allgemeinen durchaus die Empfindung und Formgebung der 1. Hälfte des Jahrhunderts zeigt. Sie bildet für das Museum ein wichtiges Verbindungsglied zwischen einem älteren sitzenden Bischof u. den Figuren aus der Pachergruppe.
Ein hl. Apostel, ebenfalls sehr zart in der Empfindung, gehört in die Salzburger Schule um 1430; leider ist die kleine Figur völlig abgelaugt. Oberbayern vertritt die um 1430 entstandene graziöse Tonstatuette einer jugendlichen Heiligen mit bauschiger Faltengebung, fast kokett in Haltung und Ausdruck. Die Reliquienbüste einer weiblichen Heiligen, um 1460/70 aus der Gegend von Aibling, entzückt durch die selten schöne alte Fassung und die Lieblichkeit des Ausdrucks.

Aus der niederbayerischen Schule stammt ein hl. Florian, eine elegante Ritterfigur um 1520. Der Art des großen Landshuter Bildhauers Hans Leinberger verwandt ist eine Maria mit Kind, ein Gnadenbild im Typus der Regensburger Schönen Maria, ausgezeichnet durch die tiefgeschnittene bewegte Faltengebung. Eine Nachbildung des Gnadenbildes der Wallfahrtskirche Bogenberg in Niederbayern stellt eine schöngefaßte Figur in einem mit Renaissanceornament

geschmückten Gehäuse dar. Es ist eine Maria in der Hoffnung, die das Kind im Leibe trägt, interessant sowohl als Zeugnis der naiven Volksgläubigkeit wie durch die malerische, muschelwerkartige Faltengebung der letzten Phase der Gotik. Zwei Steinreliefs von einem Münchener Haus, darstellend hl. Anna Selbdritt und hl. Georg, um 1520, und die Statuette einer schmerzhaften Mutter Gottes unter dem Kreuz, bayrisch um 1750, in dem schmelzenden Gefühlsüberschwang des Rokoko, beschließen diese Gruppe der Neuerwerbungen.

Von anderen plastischen Zugängen seien genannt: Die große Holzfigur eines Christus in der Rast, eine volkstümliche bayrische Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts; zwei Holzstatuetten der Immaculata, süddeutsch um 1750, die Holzstatuette eines Äskulap um 1770, R. A. Boos nahestehend. Eine außergewöhnlich sorgfältige Arbeit um 1600, wohl der Münchner Gruppe angehörig, ist ein Bronzekruzifixus. Der edle, minutiös durchgearbeitete Körper von langer schmaler Formgebung, bekommt durch eine prächtig erhaltene Vergoldung und durch aufgesetzte Almandine, die die Blutstropfen charakterisieren, einen eigenen Farbreiz.

Die deutsche Bronzeplastik vertritt die Brunnenfigur einer üppigen Frau, wohl eine Fortuna, vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts. Als Leihgaben erhielt das Museum zwei große Holzfiguren der Münchener Schule um 1760 (R. A. Boos?) aus dem ehemaligen Törringpalais, deren künstlerische Qualität hier viel besser zur Geltung kommt als im dunklen Treppenhaus des Hauptpostgebäudes.

An Gemälden wurde erworben ein gotisches Tafelbild aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, darstellend die hl. Sylvester, Margarete und Edigna, das wegen seiner zarten Farbengebung und in ikonographischer Hinsicht Beachtung beansprucht; es war ehemals in der Münchener Frauenkirche. Die im 18. Jahrhundert in Süddeutschland blühende Hinterglasmalerei ist durch ein Bild der hl. Katharina, schwäbisch um 1750, vertreten.

Auch an Keramik wurde eine Reihe von Erwerbungen gemacht, die die Museumsbestände ergänzen. Ein mittelalterlicher Tonbecher mit Kleeblattrand läßt sich sicher um 1430/50 setzen, weil er als Reliquienbehälter verwendet, durch ein Siegel auf diese Zeit sich datieren läßt. Er gehört auch zum Altarfund aus der Spitalkirche zu Wemding, über den schon in Bd. XI, S. 107 berichtet ist.

Von Kreussener Ofenkacheln kamen vier Modeln von Evangelisten hinzu. Eine vorhandene Ausformung derselben trägt die Jahrzahl 1630. Die Modeln stammen aus dem Hause, in dem der bekannte Meister Vest wohnte.

An Fayencen seien von der Fabrik Künersberg erwähnt: Eine frühe Zuckerdose um 1740, die den grünen Landschaftsdekor in der Art von Lenzburg aufweist, ein Birnkrug in lockerer blauer Blumenmalerei mit der charakteristischen Schattierung um 1750 und eine Suppenterrine mit blauem französischem Bortenmuster um 1740/50. Nürnberg ist mit zwei guten Enghalskrügen mit blauem Vögelesmuster um 1750 vertreten, Bayreuth mit einem Teekännchen um 1740/50, das eine ähnliche schöne Laub- und Bandelwerkbordüre trägt, wie das Service der Markgräfin Friederike Wilhelmine (Geschenk des Herrn Kommerzienrats Julius Drey). Aus der Bayreuther Manufaktur stammt auch ein Fingerschälchen aus rotem Steinzeug mit Chinesenszenen in Silberdekor.

Eine erwünschte Ergänzung unseres bayerischen Steingutes bilden zwei Schäftlarner Bechertassen von sehr eleganter Form um 1820, die auf der kapuzinerbraunen Glasur zwei strohgelbe Reliefs des Fürsten Wrede und einer Dame zeigen.

Kleinere Erwerbungen wurden auch in Porzellan gemacht. Aus der Nymphenburger Manufaktur kommt eine elegante Kaffeetasse mit grüner Rocaillenbordüre um 1770, eine bemalte Saucière von hübscher gemuschelter Form aus derselben Zeit und ein reizendes Biedermeierkrüglein mit silbernem Deckel und empfindsamer Inschrift. Aus der Spätzeit ist eine Kaffeetasse um 1810 mit dem von Auer gemalten Porträt der Gräfin Maria Anna von Leimberg-Amerang, seit 1802 die Gemahlin des Freiherrn Claudius von Schwerin, der von 1815 ab Direktor der Manufaktur war. Dies n Direktor selbst stellt ein Porträtmedaillon in Biskuit dar, das mit dem neuerworbenen Medaillonbild des 2. Buchhalters der Manufaktur, F. X. Spanberger, beide um und nach 1800, eine willkommene Ergänzung unserer Porzellanporträts bilden wird. An figürlicher Plastik wurde die Figur eines Kornwucherers um 1820/30 und die Statuette Jean Paul Richters, aber nicht in Porzellan, sondern in Pfeifenton, jedoch mit dem Rautenschild versehen, gekauft.

Durch Tausch gelang es, auch eine Arbeit des Pfuschmalers Amberg vom Jahre 1774 zu bekommen; es ist eine Tasse mit Blumen und Schmetterlingen, die farbig ähnlich wie sonstige Erzeugnisse der Manufaktur ist.
Frankenthal ist diesmal nur mit einem Zuckerstreuer, dekoriert mit lockeren Blumensträußchen, um 1770, und einer Teekanne von 1778 mit einem hell-sepia antikisierenden Guirlandendekor vertreten.

An Hohlgläsern wurde ein mitteldeutscher gedeckelter Pokal mit dem Wappen des letzten Markgrafen von Ansbach, Alexander, um 1760/70 erworben. Unter den Textilien ragen einige italienische Stoffreste des 16. und 17. Jahrhunderts hervor. Eine hölzerne Cartelwanduhr mit einem Puttenkopf aus Würzburg steht der Art Peter Wagners nahe, während eine etwas spätere schon reine Louis-Seizeformen aufweist. Eine hölzerne Schüssel, die mit den symbolischen Darstellungen der fünf Sinne bemalt ist, dürfte unter dem Einfluß Peter Candids stehen.

Die Plakettensammlung wurde auch um schöne Stücke aus Blei und Kupfer vermehrt. Ein signiertes Stück vom Meister H. G. von 1570 zeigt in allegorischer Darstellung: Veritas filia temporis. Süddeutscher Provenienz dürften ein Haus von Nazareth und ein hl. Dominikus von 1600 sein, während eine Applique einer unbefleckten Empfängnis eine Replik von dem Berliner Stück (Bode II, 1316) ist. Deutschen Ursprungs ist wohl eine hl. Familie und ein Kampf zwischen Seeungeheuern, beide um 1600. Ein runder Schalenboden mit der Darstellung, wie Pallas die Malerei zu den neun Musen führt, geht auf ein Gemälde Hans von Aachens zurück. Die Einnahme der Stadt Antwerpen vom Jahre 1576 erinnert in ihrer niederländischen Art an die Kunst Etienne Delaunes. Eine Silberplakette mit diskreter Vergoldung in der Art Paul Flindts: Landschaft mit hl. Hieronymus zeichnet sich durch besonders minutiöse Arbeit aus.

An Spielzeug wurde eine außergewöhnlich reiche Augsburger Puppenküche aus dem beginnenden 19. Jahrhundert erworben, sowie eine stattliche Serie von bemalten Zinnfiguren, die ein ganz neues Licht auf die künstlerische Bedeutung der Nürnberger Zinngießerfamilie Hilpert (Ende des 18. Jahrhunderts) werfen, deren Monogramm sie tragen. (Näheres darüber in einem Aufsatz von Gg. Lill in „Kunst und Handwerk" 1920, S. 70 ff.) Sie stellen eine Serie von Affen, eine Schlittenfahrt, ein Zigeunerlager und eine Weinernte dar und sind höchst wahrscheinlich nach Vorlagen aus illustrierten Büchern modelliert. Die technische Ausformung und die künstlerische Bemalung erheben diese Spielsachen in das kunstgewerbliche Gebiet.
Mehr ins Kulturhistorische, Kunsthandwerkliche gehen ein eiserner Tellerwärmer um 1600, ein spätgotischer eiserner Opferkerzenständer und eine sogen. Mordaxt des 16. Jahrhunderts.
Die Direktion spricht auch an dieser Stelle allen Gönnern des Museums geziemenden Dank aus.

SITZUNGEN DER KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT IN MÜNCHEN

(Vgl. Kunstchronik 1919 u. 1920, wo diese Berichte zuerst erschienen sind.)

SITZUNG AM 9. DEZEMBER 1919

Herr Berliner sprach über die Tätigkeit Tintorettos in der Scuola di San Rocco zu Venedig. Auf Grund einer Durcharbeitung der noch vorhandenen Akten wies er den Beginn der Ausmalung des Albergo für das Jahr 1564 nach. Die Ausschmückung des großen Saales fällt in die Jahre 1576/81, für die des Erdgeschoß-Saales sind die Jahre 1583/87 greifbar. (Abdruck der gesamten Urkunden erfolgte inzwischen in der „Kunstchronik" 55, 1919/20, S. 468 und 492.)
Herr Jacobs legte zwei Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums vor. 1. Bruchstück eines römischen Bronzekandelabers aus Ketterschwang in Schwaben. Vergleichsmaterial bietet der frührömische Typus, wie er sich öfters im Neapeler Museum befindet. Bei diesem erhebt sich auf einer mit Füßchen versehenen Sockelplatte ein Baumstamm, dessen Äste in Teller auslaufen, auf welche die Lampen gestellt wurden. Meist steht oder sitzt neben dem Baume zum Schmuck noch eine Figur (Silen, Krieger oder dgl.). Von unserem Exemplar, das leider sehr beschädigt ist, ist nur der für zwei Lampen berechnete Baumstamm erhalten, der als Besonderheit zwischen den Ästen ein Tropaeum von seltener Form und Anordnung trägt. Mit Ausnahme eines Exemplars aus Vechten in Holland ist uns sonst kein außeritalisches Exemplar bekannt. 2. Massiver Bronzearmreif aus nachkarolingischer Zeit, gefunden in Truchtlaching nördlich vom Chiemsee. Schwache Einschnü-

rungen teilen den Reif in 16 gleiche Abschnitte. Auf diesen wechselt — soweit die große Zerstörung der Oberfläche erkennen läßt — ein facettierter Abschnitt mit einem, der mit eingeschnittenem, verschlungenem Schlangenornament verziert ist, ab. Von der starken Goldplattierung sind Reste erhalten. Unser Stück ist, wie es scheint, das einzige bekannte Exemplar in derartiger technischer und ornamentaler Verarbeitung.

Herr Georg Lill machte auf die kunsthistorische Bedeutung eines fast vergessenen Frankfurter Bildhauers Justus Glescker (etwa 1620—81) aufmerksam. Er stammte aus einer alteingesessenen Familie in Hameln, wurde in den Niederlanden und in Italien ausgebildet und ließ sich um 1648 in Frankfurt a. M. nieder, wo er eine hochangesehene Stellung einnahm und zu Vermögen kam. Seine bedeutendste Frühарbeit sind die Holzfiguren für die Altäre, die bei der Restaurierung des Bamberger Domes 1648—1653 von ihm gefertigt wurden und von denen einige nach langer Wanderung wieder in den Bamberger Dom gelangt sind. Aus der Anlage der Altäre wie aus dem plastischen Stil läßt sich der klare Nachweis führen, daß Glescker ein Schüler Berninis und somit einer der ersten war, der den großen internationalen römischen Barockstil in Deutschland einführte und mit dem provinziell niederländisch-deutschen Spätrenaissancestil, wie ihn auch noch sein Vater vertrat, endgültig brach. Man darf ihn also mit Onghers, Preiß, Petrini, Dientzenhofer zu jenen rechnen, die den italienischen Einfluß in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Franken zur Herrschaft führten. Wie aus seinem Nachlaßinventar hervorgeht, war er auch Elfenbeinschnitzer und Kleinplastiker. Möglicherweise hängt er mit dem Schüler Berninis, Frans Ducquesnois oder wieder mit niederländischen Schülern von diesem: Pauwels Heurard, Honthoir, de Fraisne, Ledoux u. a. zusammen. Werke der Kleinkunst sind bisher von ihm nicht bekannt geworden. (Ein größerer Aufsatz wird in Kürze die näheren Belege bringen.)

Herr Lippold sprach über das Grabmal des Pietro Strozzi in Mantua, das archäologisch wichtig ist, weil die als Trägerinnen der Deckplatte verwendeten Figuren in engster Anlehnung an antike Statuen geschaffen sind. Für die beiden vorderen Stützfiguren sind die Vorbilder bereits von Benndorf und Amelung nachgewiesen in der noch in Mantua vorhandenen Karyatide und einer früher in Cataio, jetzt in Sammlung Modena befindlichen Aphrodite. Von den beiden andern läßt sich die vom Rücken gesehene rechts hinten wenigstens im Typus identifizieren: Es ist eine auch auf der Basis von Halikarnass verwendete Musenstatue. Bei der zur Linken hinten ist der Kopf deutlich als Wiederholung eines in zwei Exemplaren (Neapel und Rom, Thermen-Museum) erhaltenen Typus kenntlich, den Studniczka für die Sosandra des Kalamis in Anspruch nehmen wollte. Zu dem Körper der Stützfigur, der nach Analogie der übrigen gewiß getreue Kopie einer antiken Statue und zwar der mit dem Kopftypus ursprünglich zusammengehörigen ist, sind antike Wiederholungen bis jetzt nicht nachzuweisen. Es wäre wichtig, wenn von seiten der Kunstgeschichte Genaueres über das Strozzische Grabmal festgestellt werden könnte. Angeblich ist es, obwohl Pietro Strozzi schon 1529 starb, erst 1571 errichtet worden, allerdings nach einem Entwurf des Giulio Romano, der also vor 1546 fallen müßte. Dem Stil nach wird man wohl möglichst hoch hinaufgehen.

SITZUNG AM 20. JANUAR 1920

Herr Josef Bernhart sprach über die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars. Der ideelle Gehalt des Isenheimer Altars umfaßt ein geschlossenes mystisch-dogmatisches Programm. Die Symbolik bricht nicht sporadisch durch, sondern waltet kontinuierlich durchs Ganze. Die als Versikel und Responsorium auftretenden Worte auf dem der hl. Jungfrau im Verkündigungsbild beigegebenen Buche deuten auf die liturgische Belesenheit oder Beratenheit des Malers. In der Tat erweist sich denn die liturgische Auslegung des Ganzen und Einzelnen fruchtbar.

1. Die rechte Bildhälfte: Der Berg hinter der sitzenden Madonna sinnbildet diese gemäß einem Brevierhymnus als den Berg, von dem losgebrochen worden der Eckstein Christus. Auch dieser lapis abscissus de monte sine manibus (Dan. 2, 34 u. 45), der in die typologischen Schemata des Mittelalters übergegangen, durfte nicht fehlen. So erfordert es die von Grünewald sonst gebotene Vollständigkeit des marianischen Symbolsystems und die als Motivspenderin fungierende Adventliturgie. Analoga in Bilderbibeln und Brevierillustrationen berechtigen, ihn in der

Säulenbasis zur Linken der knienden Madonna auf der anderen Bildhälfte zu sehen. Die übrigen Symbole, zum Teil längst gedeutet, sind: die gesamte Landschaft, Maria gebührend als dem Eden des zweiten Adam (Christus); rosa plantata super rivos aquarum, fons hortorum (fons amoris, speculum sine macula); das Kirchengebäude als templum Salomonis oder civitas Dei; Torbau (hortus conclusus); Sitz (thronus Salomonis). Der Feigenbaum (Mich. 4, 3., 4. und 1. Makk. 14, 11 f.) bedeutet den Frieden des ersehnten messianischen Reiches, spielt vielleicht auch auf den Baum der Erkenntnis an, aus dessen Ableger nach der Legende der zum Kreuz Christi bestimmte Baum erwuchs. Die beiden Gefäße im Vordergrund, Schaff und Töpfchen (mit kabbalistischer Inschrift) sind analog der mittelalterlichen Predigt und Exegese nach Röm. 9, 20 beliebig auf Zorn und Erbarmung Gottes, auf Sünde und Taufbad, den ersten und zweiten Adam, die menschliche und göttliche Natur Christi zu deuten. Die Wiege gestattet auf Grund der religiösen Lyrik des Mittelalters den Bezug auf Maria als den „Brautstuhl Christi". Das Kristallgefäß ist ein auch der Predigt und Lyrik geläufiges Symbol der jungfräulichen Unversehrtheit Mariens.

In den engelförmigen Gestalten über den Hirten sind wahrscheinlich Henoch und Elias zu sehen. Elias figuriert mit Bezug auf den Täufer auch in der Weihnachtsliturgie. Der Gestus der oberen Gestalt weist ins Judentum, der der unteren (laut Dan. 2, 31 ff. und einer Stelle im apokryphen Buche Henoch) auf den gigantischen Eisberg, der auf das vergehende Heidentum oder das aufkommende unüberwindliche Messiasreich anspielt. Der symbolische Charakter des Berges ist jedenfalls durch die hinzeigende Gebärde des himmlischen Boten verbürgt. Es liegt nahe, in den beiden Hirten, die schon F. Bock nicht einfach als solche wissen wollte, die Vertreter von Heidentum und Judentum zu sehen.

2. Die linke Bildhälfte umfaßt das Schauspiel des alttestamentlichen Advents, dem auf der rechten die Erfüllung entspricht. Die Gestalt der Hoffenden ist mit der Sonne bekleidet Die ganze Darstellung entspricht einem ins Brevier aufgenommenen Passus des hl. Bernhard, der hier von Maria u. a. sagt: Non velut summatim tangi, sed operiri magis undique, et circumfundi et tamquam ipso concludi. Sie hat Christum angezogen (Röm. 13, 14). „Er bleibt in ihr und du in ihm, du kleidest ihn gleichsam und wirst auch von ihm bekleidet. Vestis eum substantia carnis, et vestit ille te gloria suae majestatis." „Vestis solem nube (der Fleischlichkeit), sole (göttliches Licht) ipsa vestiris." Die gleiche Predigt und marianische Brevierstellen werfen auch deutendes Licht auf die Lilienblätterkrone und die Rosa immarcescibilis, aus der die beiden Engel mit der Heilskrone (der selden kron) und dem Zepter schweben. — Die Umgebung der Knienden ist ein der Liturgie geläufiger Komplex, charakterisiert etwa im Vers des Magnificat: Ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Im figürlichen Schmuck des Kapellenbaues sind mit ziemlicher Bestimmtheit Moses (am äußersten Bildrand links) und der mit verschränkten Armen auf die messianische Erfüllung blickende Ezechiel zu erkennen. Die Tympanon-Szene zeigt Abraham und Melchisedech.

Das Engelkonzert und die darüber schwebenden Geister verraten dogmatische Distinktion und Gruppierung. Die Vierergruppe in großen Aureolen erklärt sich aus einem zu Grünewalds Zeiten noch im Brevier enthaltenen Hymnus aus dem Hymnarium Moissiacense (10. Jahrh.)

Gens Galilaea et Graeca
Credat, Persa et India,
Dignando Deus homo fit,
Et verbum cum patre manet.

Diese Schutzgeister der östlichen Kirchen huldigen der S. Maria Virgo, cujus vita inclyta cunctas illustrat Ecclesias (Brevier). Über ihnen drängen sich die gleichfalls ethnisch unterschiedenen Repräsentanten der gentes insgesamt. Das hier und anderwärts offenbare ethnographische Interesse Grünewalds erklärt sich wohl aus der zeitgenössischen humanistischen Kosmographie in Kolmar und Umgebung. Der gefiederte Engel ist im Konnex mit dem kreisförmigen Limbus zu verstehen, zu dessen Gestalten er aufblickt. Dieser Bannkreis (gleichen Durchmessers mit der marianischen Sonne) und was ihn bewohnt oder umschwebt, ist analog der mittelalterlichen Typologie und liturgischen Elemente auf den Sündenfall zu deuten. Den Sinn des Komplexes erhellen viele Brevierstellen, etwa auch Jes. 9, 2. 6 in der Weihnachtsliturgie und andere Schilderungen der Messias-Sehnsucht unter den gentes in der captivitas Jacob. Beherrscht ist der Kreis von der Heva tristis, die als mater naturae nach der mater gratiae blickt. Unter ihr, in

exotischem Kopfschmuck, ist eine dem späteren Mittelalter geläufige Gestalt zu erkennen: die mit der Königin von Saba identifizierte große Sibylle, die Trägerin der Messiasidee außerhalb des Judentums. Die legendären Merkmale beider hat Grünewald kombiniert. Als Sibyllen, Trägerinnen des logos spermatikos, sind wahrscheinlich noch weitere Gestalten anzusehen. Ihre Beziehung zu Maria hat das Mittelalter vielfach ausgesponnen. Der Sinn der ganzen Bildszelle: für alle Heidenschaft, seit dem Proto-Evangelium schon in mystischem Kontakt mit dem künftigen Messias, ist es Epiphanie geworden.

Im gefiederten Engel, dem Vertreter der animalischen und vegetativen Natur, sind die Merkmale des Vogels Caradrius zu erkennen. Er illustriert die dogmatische Vorstellung von der mit kosmischen Diensten betrauten Engelswelt. Er blickt zur mater naturae auf, um ihr und allen Opfern des Sündenfalls die Gewißheit der Erlösung und Gnade anzusagen — es galt als Eigenschaft des Caradrius, von Kranken, die nicht hoffnungslos waren, durch festes Anblicken das Übel hinwegzunehmen. Alle Physiologus-Ausgaben des Mittelalters kennen und beschreiben ihn. Die mythologisch und philologisch bedeutsame Geschichte dieses (auf Glasgemälden nicht seltenen) Fabelwesens lese man in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung 15 (1866), S. 435 ff.

Dem Meister des Altars gelang bei der Durchführung seines theologischen Programms die volle Verschmelzung der sinnlich naiven Dinggebung mit der Transparenz der symbolischen Zone. In ihm durchdringen sich Mittelalter und Humanismus restlos.

(Der vollständige Vortrag ist im Patmos-Verlag, München, 1921, erschienen.)

SITZUNG AM 10. FEBRUAR 1920

Herr Max Hauttmann sprach über den Meister des Langhauses der Münchener Michaelskirche. Ausgehend von dem Ergebnis der Frankl'schen Untersuchung[1]), daß die im heutigen Langhaus in der Hauptsache erhaltene erste Michaelskirche nicht von Sustris sein kann, wird von den in Frage kommenden Meistern Wolfgang Miller in den Vordergrund gerückt. Sein Porträt, auf dem er als Aedificator der Kirche bezeichnet ist, wird in die Reihe der Baumeister-Devotionsporträts in mittelalterlichen Kirchen gestellt, die Bezeichnung Werkmeister und Steinmetz als die altheimische Bezeichnung des leitenden Hüttenmeisters angesprochen. Als Vorbild des Baues wird der römische Gesù abgelehnt und auf Grund der Festschrift von 1597, die als Vorbild das vom Kaiser Konstantin an der byzantinischen Küste erbaute Michaelsheiligtum (Sosthenium), also die Antike angibt, die Konstantinsbasilika auf dem Forum vorgeschlagen. Die konstruktive Durchführung, besonders der Tonne, wird aus der deutschen Tradition abgeleitet, als stärkster Beleg dafür dient der Nachweis, daß die erste Michaelskirche vollständig trianguliert, d. h. nach den Proportionen des deutschen Steinmetzengrundes, aus dem gleichseitigen Dreieck, entworfen ist. Da antike und spätgotische Tradition zur Erklärung ausreichen, schlägt der Vortragende den aus Augsburg kommenden Wolfgang Miller als Meister der ersten Michaelskirche vor. Der Anteil Sustris' würde sich in der ersten Bauperiode auf Anfertigung eines Visiers und Modells des von dem humanistisch theologischen Baukollegium erwählten Vorbilds — im Rang einer antikischen Architekturvedute — beschränken, so wie auf die Entwürfe zu einzelnen Teilen der Dekoration, besonders der Seitenkapellen. — Der Vortrag wird voraussichtlich im Münchener Jahrbuch veröffentlicht werden.

Herr Georg Lill unterzieht Paul Frankls Aufsatz[1]) einer kritischen Besprechung. Der erste Abschnitt, in dem Frankl versucht, stilkritisch zwei Hände im Langhaus und Chor zu unterscheiden, muß als gelungen und beweiskräftig angesehen werden. Nicht beizustimmen ist dagegen den Folgerungen des zweiten Abschnitts. Die Seitenkapellen, die, wie Frankl richtig erkennt, während des Baues verändert worden sind, sollen im Jahre 1590, also unter Leitung von Sustris umgebaut worden sein. Der terminus ante quem müßte der 1. September 1590 sein, weil die Schlußsteinkonsolen an dem blinden Fenster im Dachboden des links anstoßenden Kollegs vorhanden sind und dieser Boden am 1. September 1590 vollendet war (vergl. Frankl S. 21). Als terminus post quem sieht Frankl den August 1589 an, in dem die Kapellen angeblich zum erstenmal fertig stuckiert waren, resp. den 10. Mai 1590, den Tag des Turmein-

[1]) Paul Frankl: Sustris und die Münchener Michaelskirche, im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst X (1916—18) 1—63.

sturzes (Frankl S. 23). Es müßten also in der Zeit vom 10. Mai bis 1. September 1590 die ursprünglichen Kapellen abgebrochen, ihre Apsiden hinausgerückt, die Emporen in ihrer erweiterten Form aufgesetzt, dann der Plan plötzlich geändert, der neue Plan mit der abschneidenden Fensterwand in den Emporen aufgerichtet und die Fassade im Erdgeschoß um einen Pilaster, im Obergeschoß um einen Zwergpilaster erweitert worden sein. Das ist schon technisch ganz unmöglich.

Im allgemeinen wurden in der Winterperiode im strengen Münchener Klima keine wesentlichen Maurerarbeiten aufgeführt, wie wir das aus den Rechnungen sehen können. Also sind im Winter 1589/90 weitgehende Veränderungen, wie oben beschrieben, unmöglich ausgeführt worden. Nach dem Turmeinsturz vom 10. Mai 1590 blieb bei der allgemeinen Ratlosigkeit der Schutt liegen und wurde erst am 6. Juli abgeräumt (J. Braun, Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Bd. II, Freiburg 1910, S. 56 ff.). Wenige Tage darauf erhält Sustris erst den Auftrag für eine neue Visierung zum Chor und Turm; die Kammerräte raten ab, da die Mittel fehlen. Am 16. Juli spricht der Herzog Wilhelm sogar davon, einen neuen welschen Baumeister heranzuholen, inzwischen habe er Meister Friedrich mit dem Baumeisteramt betraut und ihm befohlen, ein Modell zur Verlängerung des Langhauses und des neuen Chors zu machen (wonach die provisorische Verwendung Sustris' selbst in dieser Zeit nicht nur auf des Kammerdieners Kleeberger Schriftstück beruht, wie dies Frankl S. 62 Anm. meint). In diesem Sommer wollte man noch die Fundamente legen. Am 12. Juli legt Sustris die Pläne dem Rat vor. Doch fehlt es an Material zur Fundamentierung. Am 26. August erklärt der Herzog endgültig, daß die Bauarbeiten eingestellt werden sollten. Das Langhaus wird durch eine Fehlmauer vom halbzerstörten Chor abgeschlossen und einstweilen am 24. und 27. September die Altäre in den Seitenkapellen geweiht. (Braun S. 58.)

Daraus folgt: Im Winter und erst recht im Sommer 1590 sind keine weitgehenden Veränderungen am Langhaus vorgenommen worden. Da nun die Seitenkapellen am 17. Juni und 5. August 1589 fertig stuckiert waren (Braun S. 65), nachher nichts Wesentliches mehr daran verändert sein kann, waren sie bei der Weihe im September 1590 in dem Zustande, wie sie jetzt noch im Mauerwerk und Stuck, bis auf die Veränderungen vom Jahre 1697 (Frankl S. 20) vor uns stehen. Demnach muß die Veränderung des Planes während des Baues im Sommer 1589, wenn nicht schon früher stattgefunden haben.

Frankl führt in seiner Beweisführung, wenn auch vorsichtig, die Stiche von Sadeler und Weinherr an (S. 32 f.). Der von Weinherr darf vollständig ausscheiden; der von Sadeler, dessen Beweiskraft für den Zustand vom Sommer 1590 schon an und für sich sehr zweifelhaft ist, da er auf eine ältere Zeichnung zurückgehen kann, ist z. B. in der Chorbildung, da er Chor und Nebenbauten nicht einmal klar sondert, so unmöglich, daß er erst recht nicht für eine so nebensächliche Linie, wie die gebrochene oder nicht gebrochene, die Eckkante an der Front neben dem Obelisk, für das Weglassen der kleinen Pultdächer usw. herangezogen werden kann.

Schwieriger ist der Grundriß im Münchener Reichsarchiv Nr. 7860 (Frankl S. 36) in die ganze Sachlage einzureihen. Er gibt nicht das Fundament und die Schichtenlage der Steine an (Frankl S. 38), sondern führt uns eine Skizze des Plattenbelages vor. Die genaue Ausziehung des festen Mauerwerks geschah nur aus kalligraphischem Schönheitsgefühl. Der Plan zeigt nun die Seitenkapellen wieder mit anderen, segmentbogenförmig geschlossenen Nischen, eine Form, wie sie keiner der anderen Pläne aufweist. Im Jahre 1590 kann dieser Plan unmöglich ausgeführt sein, wie Frankl meint, da ja nach obigem der heutige Grundriß im Langhaus schon ausgeführt war. Auch Sustris scheint für eine so peinlich genaue Detailzeichnung nach seiner ganzen künstlerisch großzügigen und nonchalanten Art nicht in Betracht zu kommen. Nun ist auf der Rückseite des Planes ein Entwurf des Chorbogens (Frankl S. 39 links), der in den gestelzten Formen, den schmalen hohen Pfeilern, dem vielfach verkröpften Gebälk, den trockenen Ornamenten in der Archivolte so sehr an Wendel Dietrichs Kunstrichtung erinnert, daß er für ihn in Anspruch genommen werden muß. Dann könnte aber dieser handwerklich saubere Grundriß auf der Vorderseite auch von Wendel Dietrich sein, wie dies schon Gmelin annahm, aber Frankl ablehnt (S. 35). Im Jahre 1589 wurde zudem der Boden beplattet. (Braun S. 54.) Ein Kostenvoranschlag für eine Beplattung wurde aber schon 1583 aufgestellt (Braun S. 52 Anm.), also mußte damals schon ein Plan

dafür wegen der Ausmaße vorgelegen sein. Wie ist es aber zu erklären, daß der Chor in der Form auftritt, wie ihn Sustris erst nach 1590 erbaut, woher kommt das Querschiff, das vor 1590 nicht da war? Möglicherweise hat Sustris schon vor 1590 einen Plan der Kirche in größerem Ausmaß verfertigt und ist erst nach dem Turmeinsturz wieder darauf zurückgekommen, als der Herzog in dem Unfall ein Zeichen des Himmels sehen wollte, daß man dem Erzengel zu wenig Ehre angetan. Dann könnte der Münchener Plan aus einer Zeit vor der Veränderung der Seitenkapellen, ebenso wie vor der Plattung entstanden sein, also schon in den Jahren 1583—1588. Diese Frage ist noch nicht geklärt.

Als Hauptargument aus diesen detaillierten Beweisführungen geht jedoch gegen Frankls Ansichten hervor, daß sich zwischen der Tätigkeit eines ersten Baumeisters vor 1590 und der Tätigkeit Friedrich Sustris' kein so scharfer Strich ziehen läßt. Wie Sustris schon 1589 die Portale entwirft (Frankl S. 27, nach Zottmann), so hat er schon vor 1590 gewissermaßen als Generalintendant der Künste am herzoglichen Hof für den Bau Ratschläge gegeben. Er stand schon mit dem ersten Baumeister im innigen Ideenaustausch und einzelne Details wie Portale, Stuckierung der Seitenkapellen hatte er schon damals entworfen; auch Wendel Dietrich taucht von neuem als Verfertiger von Detailplänen auf. Die Zusammenarbeit der einzelnen Kräfte an der Michaelskirche ist somit komplizierter, als Frankls reinliche Trennung es erscheinen läßt.

Nebenbei sei noch erwähnt, daß der große Altar von Wendel Dietrich beim Einsturz des Turmes nicht zu Grunde ging, wie Frankl vermutet (S. 56). Der Altarbau war offenbar schon vorher aufgestellt (Braun S. 54), doch scheinen die einstürzenden Gewölbe ihn verschont zu haben, denn im September 1590 wird nur davon gesprochen, daß Andree Weinhart, der Bildhauer „sieben Hauptbilder" und noch anderes nach dem Entwurf des Malers Schwarz im Laufe der nächsten zwei Jahre zu fertigen habe. (Ebd. Anm.) Wenn der Altar selbst vernichtet gewesen wäre, hätte man die Plastiken damals nicht benötigt und mit ihrer Arbeit nicht geeilt, sondern erst wieder die Architektur errichtet.

Herr Richard Paulus gab archivalische Beiträge zur Geschichte der Münchener Michaelskirche. Die Archivalien sind oft genug durchforscht worden. Erneut wurden die Hofzahlamtsrechnungen, Hofkammerprotokolle und einschlägigen Archivalien des Kreisarchivs einer genauen Durchsicht unterzogen. Wenn auch in Hinsicht Sustris' die Nachforschung einiges Neue bringen konnte, so ist dennoch die klare Abgrenzung der Arbeitsgebiete der Sustris, Wendel Dietrich, Wolfgang Miller usw. bezüglich ihres ideellen wie künstlerischen Anteils an der Michaelskirche noch nicht vollkommen kenntlich. Am längsten mit der Kirche verwachsen erscheint Sustris, der mit sämtlichen Unternehmungen Herzog Wilhelms schon seit 1573 in enger Fühlung stand. Wir sehen ihn 1578 Schloß Trausnitz mit Garten bauen, 1579 den Schloßbau zu Dachau und einen ansehnlichen Gartenbau, 1580 Bauten in München ausführen. Im gleichen Jahre zieht er mit dem Herzog nach München und erwirbt sich unterm 6. März ein Haus in der Herzogspitalstraße 20. Er selbst ist in engster Fühlung mit den Jesuiten, 1581—86 geht sein Sohn Wilhelm bei diesen in die Schule.

1580—82 folgen Arbeiten in Landshut, Schloß Grünwald, Residenzbau in München, 1584 führt er eine Zeichnung für die Fassade der Michaelskirche aus, 1589 beschäftigt er sich eingehend mit der Kirchenfassade und 1590 übernimmt er die provisorische Bauleitung der Kirche. Nach dem Turmeinsturz (10. Mai 1590) fertigt Sustris ein Modell zur Verlängerung der Kirche oder des Langhauses und des neuen Chores. Anfang Juli 1590 wird auch seine Visierung zum Chor und Turmbau begutachtet. Die Stellung Friedrich Sustris' läßt sich aus einer Urkunde vom Jahre 1586 (es ist die Instruktion an Wolf Proner vom 25. Februar 1586) erkennen, in welcher es u. a. heißt: „Haben wir für eine sondere Notdurft gereichet, unserem Paumeister und obersten Maler Friedrich Sustris als der solches (Baumaterial usw.) alles bisher unter seinen Händen: auch den anderen fürzugeben von uns Befehl gehabt, und sonst in mehrlei Wegen viel zu tun, als daß er deshalb fleißig zuzusehen nicht Gelegenheit hat, weiter nicht zu beschweren, sondern was er von solchem allem noch in Vorrat hat, von ihm abzufordern etc." — 1580 hatte Herzog Wilhelm ein eigenes Bauamt eingerichtet und dessen Führung Sustris übertragen. Er ist also, wie auch die Urkunde erkennen läßt, der Bauintendant des persönlichen Baubetriebes des Herzogs. Wendel Dietrich ist ebenfalls mit

dem Kirchenbau eng verbunden. Der gleiche Hans Fugger, der von Anfang an mit den Jesuiten verhandelte, besonders mit Hoseus, war es, der Sustris, wie Wendel Dietrich, dem Herzog empfahl. Mit dem späteren Generalassistenten des Jesuitenordens Paul Hoseus, ist man noch 1583 in Rom in ständiger Fühlung. Wendel Dietrich scheint schon im Jahre 1582, als man sich mit der Plangestaltung innig beschäftigte, in Fühlung getreten zu sein. Am 6. Oktober 1582 fährt der Rektor wie der Werkmeister Wolfgang Miller nach Augsburg. Ende Oktober beginnt der Bau als ein höfischer Bau unter der Leitung der Jesuiten. 1583 (18. April) ist die Grundsteinlegung. Es scheint auch Wendel Dietrich dabei gewesen zu sein, denn Ende April fährt er nach Augsburg zurück, um im Mai wieder zurück zu kommen. Am 10. Januar 1585 ist die Grundsteinlegung des Kollegiums, ein Bau, der, wie aus den Verhandlungen des Baumeisters Eckl hervorgeht, vom Werkmeister Miller durchgeführt wird. Am 2. Mai 1587 Anfang des Kirchengewölbes. 1589 Beendigung des Gewölbes; Werkmeister Wolf Miller erhält eine besondere Vergütung. Anläßlich der Auseinandersetzung mit dem Baumeister Eckl (entlassen 24. April 1585) wird mit Wendel Dietrich verhandelt, um dessen Stelle neu zu besetzen. Erst ab 9. November 1587 gelingt dies mit 300 Gulden Sold. Ende 1596 verläßt er den Hofdienst bereits wieder. In den Jahren 1588—91 unterzeichnet Wendel Dietrich die Bauakten. Als Maurermeister und in den Bauakten besonders als Werkmeister gekennzeichnet finden wir Wolfgang Miller von 1583-90, ab 1590—96 ist es Andreas Gundelfinger.

Es ist Sache einer stilkritischen Untersuchung am Bauobjekt selbst, da die eigentlichen archivalischen Materialien keinen Aufschluß geben, Licht in das Dunkel hereinzubringen. Der Eindruck, den man aus den Archivalien gewinnt, ist der, daß die Anteilnahme des Friedrich Sustris in künstlerischer Hinsicht während der ganzen Bauzeit eine äußerst wirksame ist und seit dem Jahre 1590 ausschlaggebend wird. Die Anteilnahme Wendel Dietrichs ist besonders zu Beginn eine hervortretende, denn auch er ist mit Entwürfen und Modellen beteiligt. Ob nun die Mitarbeit des Werkmeisters Wolf Miller neben der rein technischen auch künstlerisch von einer weittragenden Bedeutung ist, und zwar in Anbetracht des wichtigen Baues für unsere Baukunst eine außergewöhnliche, das läßt sich aus den Archivalien bis jetzt keineswegs festlegen.

Herr Paul Frankl berichtet, daß er bei der Erneuerung des Putzes der Michaelskirche im Herbst 1919 auf den Gerüsten, die an der Ettstraße errichtet waren, die Sprünge genau untersuchen konnte, die er im Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst, X, S. 21 (unten) erwähnt. Nach Entfernung des Putzes lag der Backsteinverband frei und zeigte einen großen Halbkreisbogen in radial gestellten Backsteinen gemauert, der durch eine in gewöhnlichen Horizontallagen gebildete Mauer geschlossen war; der Sprung ging genau an der Krümmung des Bogens entlang, und ein an dieser Stelle in die Mauer geschlagenes Loch ließ erkennen, daß die abschließende Mauer innerhalb des Bogens nicht im Verband mit dem übrigen hergestellt war. Diese Aufdeckung ist nicht nur eine Bestätigung der Deutung jener Halbkreissprünge im Putz (der noch der ursprüngliche aus der Erbauungszeit war), sondern eine Bekräftigung der Überzeugung, daß hier eine Maßnahme während des Baues vorliegt. Freilich gibt Frankl zu, daß nach Lills Feststellungen die Frage, wann die Veränderung der Empore stattfand, nur noch dunkler geworden ist. Leider hat Paulus, wie Frankl erst nach der Debatte einfiel, die archivalische Notiz über die Langhausverbreiterung, die er gefunden hat, nicht bekannt gegeben; ist diese Notiz datiert, so ist in diesem geheimnisvollen Problem weiterzukommen, sonst kaum. Zu Hauttmanns Ausführungen sagt Frankl, daß ihm die Rehabilitierung Millers sehr einleuchte; er weist darauf hin, daß man doch endlich auch das Jesuiten kolleg, die heutige Akademie der Wissenschaften, monographisch erörtern sollte, wozu er zwar schon Vorstudien gemacht habe, ohne aber Zeit zu finden, sie schriftlich niederzulegen. Eine handschriftliche Studie von Baurat Adelung befindet sich in der Akademie; sie bietet eine gute erste Grundlage. Für verfehlt hält Frankl, die Raumform der Michaelskirche mit der Konstantinsbasilika in Zusammenhang zu bringen. Die ganzen Trophaea Bavarica sind, als modisch-humanistische literarische Leistung und als nachträglich mit saurem Schweiß gebraute Poesie, kein Dokument, aus dem sich die ursprünglichen Motive der Bauherren bei der Grundsteinlegung sieben Jahre zuvor und erst recht nicht die des Architekten ableiten ließen, wie das Hauttmann versucht. Auf die durch Lills Einwände neu entstandenen Fragen wird Frankl später zurückkommen.

Herr Theodor Fischer hält bei der durch die Festschrift belegten humanistischen Orientierung des Münchner Jesuitenkreises den Hinweis auf die Antike für wohlberechtigt und spricht seine Meinung dahin aus, daß der entwerfende Architekt, wenn ihm der Grundriß der Konstantinsbasilika als Vorbild für eine christliche Kirche vorgelegt werde, notwendig auf eine ähnliche Lösung wie St. Michael kommen müsse. Gegenüber Frankl bittet er, die Bedeutung der Triangulation nicht zu unterschätzen und betont die Wichtigkeit der Proportionsgesetze für die historische Architektur, wie für das Schaffen der Gegenwart.

Zu den Bedenken, die Herr Richard Paulus über die Autorschaft Wolfgang Millers wegen seiner Bezeichnung als „Werkmeister" hegt, bemerkt Herr Hans Karlinger, daß diese Bezeichnung sich vollkommen mit der Gepflogenheit des 15. Jahrhunderts decke, das in dem Architekten immer den Werkmeister (magister operis) begreife, während unter dem Baumeister (magister fabricae) der Bauintendant verstanden werde. Die Bezeichnung Werkmeister entspreche der ganzen Kulturauffassung, wie sie Herr Hauttmann interpretiert, als eines Fortlebens traditioneller Anschauungen und Gegebenheiten.

SITZUNG AM 9. MÄRZ 1920

Herr Pringsheim sprach über „Italienische Majoliken und Limousiner Emaillen nach Dürerschen Vorbildern". Majoliken dieser Art kommen nur vereinzelt vor. Zwei Stücke besitzt das Berliner Kunstgewerbemuseum: eine Faentiner Schale aus der Zeit um 1510 mit Darstellung nach dem Kupferstich vom Verlorenen Sohn und eine solche von Urbino (um 1540) mit der Geburt Christi aus der kl. Holzschnitt-Passion. Eine in der ehemaligen Sammlung Kuppelmayer, München, bekannt gewordene Schale mit der hl. Sippe (nach einem Holzschnitt von 1511) ist als unverkennbare Fälschung zu bezeichnen, deren Existenz immerhin auf diejenige eines ähnlichen Originals schließen lassen dürfte. Eine sehr schöne, der vollendeten Art des Nicolo da Urbino nahestehende Durantiner Schale mit der Flucht nach Ägypten (aus dem Marienleben) wurde durch Vorlage der farbigen, in natürlicher Größe gehaltenen Abbildung bei Darcel-Delange zur Anschauung gebracht.

Bei weitem häufiger finden sich Dürersche Vorbilder bei den Limousiner Emailmalern, wenn sich auch die Auswahl auf einen außerordentlich kleinen Kreis beschränkt. Mit besonderer Vorliebe ist hier die kl. Holzschnitt-Passion benützt worden, in den verschiedensten Manieren und Formaten, vom ersten bis zum letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Der Vortragende illustrierte diese Tatsache durch Vorlage von fünf Originalen und durch den Hinweis auf verschiedene durch Publikationen bekannt gewordene Stücke. Ein sechstes von ihm vorgelegtes Original mit dem Monogramm L. L. (Léonard Limousin) beruhte auf einer Kombination des Abendmahls aus der kl. mit dem aus der gr. Holzschnitt-Passion. Schließlich zeigte er noch zwei Stücke, die wiederum die Flucht nach Ägypten (Marienleben) zum Gegenstand hatten; eines davon in leicht getönter Grisaille-Manier von besonders hoher Qualität, mit dem bekannten Kupferstempel der Pénicauds versehen.

Herr A. L. Mayer sprach über das Bildnis des Dichters Gongora, das Velazquez während seines Madrider Aufenthalts gemalt hat. Er wies nach, daß alle bisher bekannten Exemplare als mehr oder minder gelungene Kopien anzusprechen sind, und führte in einer Abbildung das wirkliche Original vor, das vor kurzem in spanischem Privatbesitz zum Vorschein gekommen ist und in einem der nächsten Hefte der „Zeitschrift für bildende Kunst" veröffentlicht werden wird.

Ferner machte der Vortragende auf ein weiteres unbekanntes Bildnis aus jener frühen Epoche des Velazquez aufmerksam, das den Sevillaner Dichter Diego de Rioja vorstellt. Im Anschluß an diese Bildnisse verbreitete sich Herr Mayer noch über die stilistische Entwicklung des Malers in den Jahrzehnten 1620—1640.

Herr Muchall-Viebrook gab einige Beiträge zum Werke Peter Candids, des Hofmalers Herzog Wilhelms V. und des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern. Einleitend wurde das fast immer fälschlich — so auch noch in Thieme-Beckers Künstlerlexikon V, S. 493 — mit 1548 angesetzte Geburtsdatum des Künstlers richtiggestellt: Da C. 1559 bereits in der Mediceischen Teppichmanufaktur in Florenz archivalisch nachgewiesen ist, muß er spätestens um 1540 geboren sein. — Die weiteren Ausführungen gaben dann auf Grund älterer literarischer Berichte und neuerer archivalischer Funde einen Überblick über Candids Tätigkeit in Florenz und Rom. Abbildungen eines von Prof. von Bassermann-

Jordan in einer profanierten Florentiner Kirche wiederentdeckten Freskos, sowie eines signierten kleinen Gemäldes in der ehemaligen Oldenburger Gemäldegalerie Augusteum zeigen die engen Zusammenhänge des Künstlers mit florentinischen Vorbildern (Andrea del Sarto, Bronzino, Vasari, Salviati). — An einer Reihe Sadelerscher Stiche nach Candidschen Kompositionen, die alle nach Candids Übersiedelung (1586) nach München entstanden — darunter zwei Altargemälde der Münchener Michaelskirche (Verkündigung; Martyrium der Ursula) — wurde die Stilverwandtschaft auch mit der mittelitalienischen Malerei der Zeit (den Zuccari und Baroccio) nachgewiesen. Dem durchaus eklektischen Charakter Candidscher Malerei entsprechend, treten in seinen Schöpfungen auch selbständig verarbeitete Anregungen in Komposition und Farbe durch die Caracci und Venedig (Veronese) zu Tage, so in dem schönen Bilde der Benedictuskapelle in St. Ulrich und Afra in Augsburg (nach 1590) und in dem Monumentalgemälde der Spätzeit, der Himmelfahrt und Krönung Mariä von 1620 in der Frauenkirche zu München. — In ausführlicherer Weise werden diese Beziehungen Peter Candids zur italienischen Malerei später an anderer Stelle zur Sprache kommen.

SITZUNG AM 14. MAI 1920

Herr E. Mössel sprach über die Proportion in den tektonischen und freien Künsten der Antike und des Mittelalters, und führte (nach seinem eigenen Bericht) folgendes aus: Vermutungen über Mittel, die den alten Baumeistern gedient haben könnten, um ihren Gestaltungen Proportion zu geben, sind bisher schon wiederholt aufgetreten. Zwei wichtige Grundgedanken sind es, in denen diese Bestrebungen ihre Spitze finden, beide fußen auf literarischen Überlieferungen.

Von wesentlicher Bedeutung war es zunächst, daß August Thiersch bei einer Anzahl wichtiger alter Bauwerke die geometrische Ähnlichkeit nachweisen konnte, die zwischen Teilen untereinander und zwischen Teilen und dem Ganzen besteht. Seine Ähnlichkeitstheorie ist unter Architekten, Archäologen und Ästhetikern wohlbekannt. Als literarischen Beleg konnte Thiersch auf Angaben des Vitruv hinweisen.

Der zweite Gedanke stützt sich auf eine spärliche Kunde, die dem Ausgang des Mittelalters entstammt. Sie wird durch einige Dokumente vermittelt, die zwar in eine gemeinsame Richtung deuten, aber keine volle Klarheit geben können. Man bezeichnet die in diesem Gedankenkreis sich bewegenden Vermutungen und Untersuchungen — anlehnend an mittelalterliche Fachausdrücke der Bauhütten — als Triangulation. Durch Dreiecke und Dreiecksysteme sollten danach die Proportionen bestimmt sein. Boisserée, Viollet-le-Duc, Dehio, A. v. Drach waren die ersten, die sich mit diesen Möglichkeiten gelegentlich streifend oder eingehender befaßten. Die neueste Zeit brachte die wertvollen Beiträge von Witzel, Wolf, Haase.

Diese beiden Grundgedanken scheinen zunächst gar keinen Anschluß aneinander zu finden. Sie werden aber zusammengeführt und in einen größeren umfassenden Zusammenhang eingereiht durch das Ergebnis der Arbeiten, über die ich hier zu berichten habe. Die Grundlage der Proportionen ist eine allgemeine umfassende geometrische Systematik. Geometrische Figurationen vielerlei Art und unter ihnen gewisse Dreiecke sind Ausfluß und Bestandteil, die geometrische Ähnlichkeit ist eine natürliche Wirkung dieses geometrischen Systems, der „Kreisgeometrie". Zuvor dürfte noch ein Wort am Platz sein über das wesentlichste Mittel, das meine Untersuchungen zu diesem Ergebnis führte. Es war der planmäßig ausgeführte Vergleich der Denkmäler, Bauwerke und Bildwerke untereinander. Nicht mit irgend einer Voraussetzung, einem vorgefaßten Meßprinzip oder Maßbegriff, wie er etwa in der mittelalterlichen Kunde vom Steinmetzengrund des Triangels angedeutet ist, wurde an einzelne Denkmäler herangegangen, sondern eine Frage stets über ganze Vergleichsgruppen geworfen. Die Frage hieß: Sind Maßverhältnisse vorhanden, in welchen die zum Vergleich zusammengestellten Denkmäler übereinstimmen, so verschieden sie sonst sein mögen. Aus diesem planmäßigen Vergleich ergaben sich typische Wiederholungen gleicher Maßverhältnisse und es entwickelte sich schließlich die Erkenntnis, daß die Proportionen, d. i. die Ordnung der Raumelemente, auf einer geometrischen Systematik ruhen, welche aus der regelmäßigen Teilung des Kreises hervorgeht.

Ich sammle zu diesem Gegenstand seit nahezu zwanzig Jahren. Veröffentlicht habe ich über die vergleichenden Untersuchungen und ihre Teilergebnisse nichts; aus naheliegenden Gründen. Es mußte unterbleiben, bis aus dem an-

wachsenden gesammelten Material sich ein zusammenhängendes klares, sicheres Bild gewinnen ließ. Ich glaube sagen zu dürfen, daß dies in der Arbeit, die ich vor fünf Jahren der Münchener technischen Hochschule vorgelegt habe, erreicht ist.

Die wichtigsten Ergebnisse habe ich in wenigen Sätzen zusammengefaßt. Sie lauten:

1. Die Maßverhältnisse und Maßbeziehungen der Baudenkmäler und Kunstdenkmäler von der ägyptischen Frühzeit bis zum Ausgang des Mittelalters lassen eine planmäßige Regelung erkennen. Das System dieser Regelung erfährt in dem angegebenen Zeitraum keine Änderung. Es bildet also innerhalb der zeitlich wechselnden Ausdrucksformen eine dauernde gemeinsame Grundlage. Von diesem Vereinigungspunkte aus lassen sich typenweise die Bauwerke und Bildwerke der verschiedenen Zeiten untereinander vergleichen.
2. Diese Planmäßigkeit ist im allgemeinen nicht zahlenmäßiger, sondern geometrischer Natur.
3. Die geometrische Planmäßigkeit geht hervor aus den regelmäßigen Teilungen des Kreises nach den Zahlen 4, 5, 6, 7, 8, 10. Aus den einzelnen Kreisteilunnen entstehen Systeme von Rechtecken, Dreiecken, Vielecken und Sternvielecken, welche netzförmige Gebilde mit der Form und Wirkung von Koordinatensystemen darstellen. Diese geometrischen Gebilde sind Grundlagen für die Gestaltung von Bauwerken und Bildwerken.
4. Da die geometrische Konstruktion den Grundplan und Aufriß und die architektonischen Einzelheiten gleichmäßig bestimmt, so bewirkt sie eine ihr entsprechende homogene Ordnung der architektonischen Elemente, d. i. der begrenzten Raumgrößen. Als ein Teil dieser geometrischen Ordnung entsteht die geometrische Ähnlichkeit der Teile eines Bauwerkes untereinander und mit dem Ganzen.
5. Die Zehnteilung und ihre Ableitungen sind anscheinend die am häufigsten von den alten Werkmeistern verwendeten Systeme.
6. Die geometrische Gesetzmäßigkeit bestimmt ebenso wie die Planung des Grundrisses und Aufrisses und der architektonischen Einzelheiten auch die Gebilde der sogen. „freien Künste", solange diese noch im Zusammenhang mit dem Baugedanken stehen.
7. Die Ursprünge der „Kreisgeometrie" liegen in frühesten Kulturverhältnissee und haben sich anscheinend aus einfachen werktechnischen Vorgängen in gegenseitiger Wechselwirkung mit den primitiven astronomischen Erfahrungen entwickelt. Die allgemeine satzungsmäßige Geltung erhielten sie dann vermutlich durch priesterliche Bräuche und Vorschriften. Ihre Spuren idealer und formaler Art sind wahrzunehmen in den Kultbräuchen, in den heiligen Zahlen und bildlichen Symbolen aller religiösen Systeme und Mysterien, ebenso auch in den überlieferten numerischen und geometrischen Elementen des astronomischen und astrologischen Vorstellungsbereiches. Ästhetische Zweckbestimmung hatte die Kreisgeometrie ursprünglich jedenfalls nicht. Diese trat aber später hinzu.

Der letzte dieser Sätze deutet folgenden Zusammenhang an: Proportion in dem engeren Sinn, indem wir den Begriff für unseren Zweck fassen, ist ein Problem des Raumes. Sie ist Abgrenzung und Teilung räumlicher Dimensionen. Offenbar sind aber die Grundsätze, nach denen die alten Werkmeister ihren räumlichen Gebilden Abgrenzung und Teilung gaben, unlösbar verbunden mit einem anderen Problem, mit dem Problem der Messung und Teilung der Zeit. Beide müssen auseinander und miteinander ihre Erklärung finden. — Es wäre von hohem Interesse, den Ursprüngen der werkmäßigen Kreisgeometrie in diesem Sinne nachzugehen. Denn nur dann ist es möglich, in der seltsamen Werkgeometrie der Alten den tiefen Sinn zu sehen, sie in einem umfassenden Zusammenhang zu begreifen. In dieser knappen Darstellung muß ich es mir leider versagen.

Das Wichtigste der Terminologie, die ich zu bilden hatte, muß wenigstens angedeutet werden. Ich bezeichne den vollen Kreiswinkel von 360° mit C (Circulus) und dementsprechend die Winkel der Kreisteilung mit $\frac{C}{5}, \frac{C}{6}, \frac{C}{7}, \frac{C}{8}, \frac{C}{10}, \frac{3C}{10}$ usw. die Seiten der in den Kreis und um den Kreis geschriebenen Vielecke mit $S_i 8$, $S_i 10$ $S_u 8$, $S_u 10$ usw. Für alle Kreisteilungen gilt dasselbe: Die wichtigsten aus der Kreisteilung hervorgehenden Figurationen sind immer die Rechtecke. Sie bilden gemeinsam mit den entsprechenden Dreiecken die Elemente der Proportionssystematik, auch für die reichsten Figurationen. Gekenn-

zeichnet sind sie durch das Verhältnis der Seite des entsprechenden Vielecks ($S_i 10$, $S_u 10$ . . .) zum Kreishalbmesser (R) bzw. Kreisdurchmesser (2 R).

Ich spreche hier nur von den Maßverhältnissen, welche aus der Kreiszehnteilung hervorgehen, und von Denkmälern, die in diesem Sinne proportioniert sind. Die anderen Kreisteilungen verhalten sich völlig entsprechend. Das kennzeichnende und in vielfältigster Wechselbeziehung und Verkettung auftretende Maßverhältnis der Zehnteilung ist durch das Verhältnis des Kreishalbmessers (R) zur Seite des in den Kreis geschriebenen Zehnecks ($S_i 10$) gegeben. Es lautet zahlenmäßig:

$$R : S_i 10 = 1{,}000 : 0{,}618 = 1{,}618 : 1{,}000$$

Die Zahlen 0,618 und 1,618 werden als Faktoren der proportionalen Minderung (p) und der proportionalen Mehrung (1 + p) bezeichnet. Für die vier wichtigsten Rechtecke der Zehnteilung lauten die Maßverhältnisse folgendermaßen, wobei immer der Zähler des Bruches der Länge, der Nenner der Breite des Rechtecks entspricht:

$$\frac{R}{S_i 10}\ \text{Rechteck} = \frac{1{,}618}{1\,000} = \frac{1{,}000}{0{,}618}$$

$$\frac{R}{S_u 10}\ \text{Rechteck} = \frac{1{,}539}{1{,}000} = \frac{1{,}000}{0{,}650}$$

$$\frac{2\,R}{S_i 10}\ \text{Rechteck} = \frac{3{,}236}{1{,}000} = \frac{1{,}000}{0{,}309}$$

$$\frac{2\,R}{S_u 10}\ \text{Rechteck} = \frac{3{,}078}{1{,}000} = \frac{1{,}000}{0{,}325}$$

Diese vier Rechtecke sind Proportionselemente für eine große Anzahl architektonischer Typen, Grundrisse, Aufrißgestaltungen, architektonische und ornamentale Einzelheiten und figurale Kompositionen.

In der folgenden Tabelle sind einige Grundrisse aufgeführt, die aus den verschiedenen wichtigsten Perioden der Baugeschichte gewählt sind. Um den Nachweis zu bringen, daß die Maßverhältnisse den geometrischen Maßen der Kreiszehnteilung entsprechen, wurde eine Berechnung angestellt. Es wurde von dem gemessenen Maß der Länge ausgegangen und mit dem entsprechenden Faktor 0,618, 0,650, 0,309, 0,325 auf die Breite gerechnet. Das errechnete Maß der Breite ist dann zu vergleichen mit dem gemessenen Maß der Breite. A. L., I. L., A. B., I. B. bedeuten äußere und innere Länge und Breite. Die Aufnahmemaße wurden in derjenigen Maßeinheit eingesetzt, mittels welcher der Bau ausgeführt ist. Wo diese nicht feststeht, konnte auf sie aus einem nachher noch anzugebenden Grunde geschlossen werden. Das Maßverhältnis ist übrigens von dem absoluten Maß unabhängig.

Grundriß	Maße der Aufnahme				Berechnung mittels der Faktoren			
	I. L.	A. L.	I. B.	A. B.	0,618	0,650	0,309	0,325
Edfu, Tempel (1 Elle = 0,525 m)		261,8	½ · 161,3				½ · 161,8	
— Pylonbreite				½ · 262,6				
— Innerer Tempel		100,2						
Naga, Tempel (1 Elle = 0,529 m)		26,4		16,2	16,3			
Athen, Propyläen (engl. Fuß) .		100,9		65,2		65,6		
Maria-Laach, Klosterkirche (rh. F.)	99,17		61,4		61,3			
Gelnhausen, Marienkirche, Länge bis Vierung (rh. F.) .	100,0		61,0		61,8			
Limburg a. L., Dom, ebenso .	100,0		62,0		61,8			
Eleusis, Artemistempel (engl. F.)		39,4	24,4		24,4			
Sunion, Propyläen (engl. F.) . .	38,0		24,8			24,7		
Pola, Amphith. Arena (engl. F.)	235,1		145,5		145,3			
Elephantine, Cella des Südtempels (1 Elle = 0,527 m)		14,61		9,45		9,49		90,0
Medinet-Habu (1 Elle = 0,535 m)		2·138,5		90,0				
Regensburg, St. Jakob (bayr. F.)	2 · 89,4		55,2				55,2	

Die hier aufgeführten Grundrisse dienen nicht nur als Einzelbeispiele, ihre Zusammenstellung, welhce zunächst auffallen mag, veranschaulicht, daß die Grundmaße der Bauanlagen selbst wieder in einer Beziehung untereinander stehen. Sie lassen sich nämlich als Glieder mehrerer Zahlenreihen ordnen, deren Aufbau selbst ein zahlenmäßiges Abbild der geometrischen Proportionalität darstellt, welche aus der Kreiszehnteilung hervorgeht. Die wichtigste Reihe, welche die Grundmaße jener Beispiele enthält, lautet von 1000 (oder 100 oder 10, wenn eine oder zwei Dezimalstellen abgestrichen werden) auf- und absteigend: 2618 : 1618 : 1000 : 618 : 382 : 236 : 146 : 90 : 56 : 34 ··· Die aufeinanderfolgenden Glieder stehen durch den Proportionalitätsfaktor $p = 0{,}618$ für die absteigende Richtung und den Proportionalitätsfaktor $(1 + p) = 1{,}618$ für die aufsteigende Richtung in Verbindung.

Aber nicht nur das einfache Verhältnis von Länge und Breite der Grundrisse, auch die Unterteilungen der Länge und Breite, das Verhältnis der Querbauten usw. sind durch die grundlegende Kreisgeometrie bestimmt.
In solcher Form sind die geometrischen Proportionen für einen großen Teil der Grundrisse der bedeutendsten antiken, frühchristlichen und mittelalterlichen Bauwerke festgestellt.

Das Gleiche kann für die Aufrißgestaltungen gesagt werden. Ich beschränke mich hier darauf, einige wichtige Typen des ägyptischen Aufrisses zu kennzeichnen. Sie sind in der beigegebenen Figur schematisch veranschaulicht. In den zehngeteilten Kreis sind drei Rechtecke eingetragen. Das größte hat das Maßverhältnis des $\frac{R}{S_{\sqcup 10}}$ Rechtecks 1,000 : 0,618; die Höhe ist also die proportionale Minderung der Breite. Das Maßverhältnis des zweiten, langgestreckten, lautet nach trigonometrischer Berechnung 1,000 : 0,363. Eine Variante dieses zweiten Rechtecks ist gegeben, wenn die Höhe die zweimalige proportionale Minderung der Breite ist; das Maßverhältnis lautet dann 1,000 : (0,618 · 0,618) = 1,000 : 0,382. Das dritte, kleine stehende Rechteck ist ein $\frac{R}{S_{\sqcup 10}}$ Rechteck; sein Maßverhältnis lautet 1,000 : 1,539. Eine Variante dieses Rechtecks führt wieder auf das $\frac{R}{S_{\sqcup 10}}$ Rechteck mit dem Maßverhältnis 1,000 : 1,618.

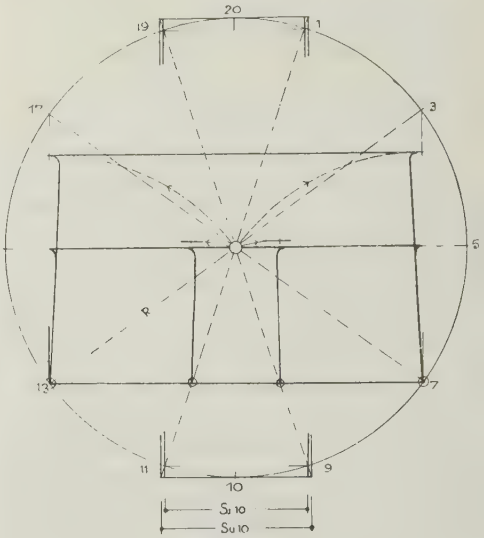


Abb. 1. Typen des ägyptischen Aufrisses und Grundrisses.

Die folgende Tabelle zeigt einige Beispiele. Die Maße sind in Metern nach der „Description de l'Egypte" gegeben. H. und B. bezeichnen Höhe und Breite der Fassade bzw. Höhe und Tiefe des Querschnittes.

Aufriß	Maß der Aufnahme		Berechnung mittels der Faktoren			
	B.	H.	0,618	0,363	0,382	1,618
Philä, westlicher Tempel	10,90	6,72	6,736			
Luksor, Pylonfassade	64,65	23,45		23,47		
Medinet-Habu, Pylonfassade	53,85	19,55		19,53		
Esne, der große Tempel	39,30	15,00			15,01	
— der Nordtempel	20,30	7,70			7,76	
Dendera, Querschnitt des Nordportals	10,98	17,74				17,76

Sehr klar, wenn auch für den ersten Blick nicht einfach, liegen die Verhältnisse bei den griechischen Aufrißgestaltungen. Man fühlt sich geneigt, der Vorstellung Raum zu geben, daß hier in höherem Maß als in vorausgegangener Zeit die Wirkung eines ästhetischen Zweckbewußtseins einsetze. Von besonderer Bedeutung — auch für die Folgezeit — sind die Maßverhältnisse des dorischen Sechssäulen-Aufrisses, als Elemente die kennzeichnenden — also auch im ästhetischen Sinn wirksamen — Verhältnisse des Ganzen wiederholen. Die Geometrie bewirkt automatisch eine homogene Kristallisation. Hier sind wir wieder bei August Thiersch's Ähnlichkeitslehre. Einzelne Gebäude, welche diesem Typus der Sechssäulenfassade entsprechen, sind das Heiligtum der Aphaia auf Ägina, die Tempel des Theseus zu Athen, des Apollo zu Bassä,

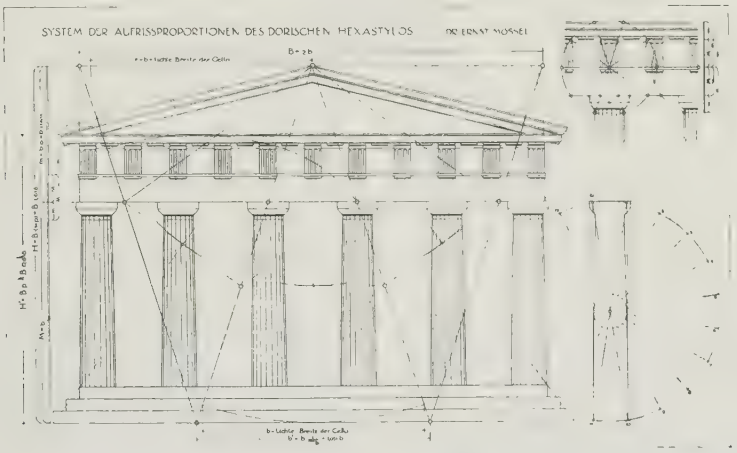


Abb. 2. Typischer Aufriß des dorischen Hexastylos.

und zwar das Verhältnis der Gesamtbreite zur Breite der Cella, beider zur Gesamthöhe, die Teilung der Höhe, das Verhältnis des Fassadenrechtecks, d. i. der Gesamtbreite zur Höhe ohne den Giebel, der Säulenabstand, das Verhältnismaß der Säule, die Verhältnisse der Einzelheiten, des Kapitäls, des Triglyphon, der Metopenfüllungen, der Akroterien, Stirnziegel, Schmuckbänder. Hier fließen alle Verhältnisse vom Ganzen ins Einzelne, vom Großen ins Kleine gehend, aus der Zehnteilung (oder Zwanzigteilung)[1] des Kreises. Die Grundform löst sich in Einzelformen auf oder gliedert sich solche an, welche des Zeus zu Olympia, der Nemesis zu Rhamnus, die Propyläen zu Athen (mit Abweichung wegen der breiten Mittelöffnung).

In der römischen Baukunst sind insbesondere die Triumphbögen Beispiele einer eben solchen vom großen Ganzen bis ins Einzelne durchgeführten Planmäßigkeit.

Von den Aufrißgestaltungen der frühchristlichen und mittelalterlichen Zeit habe ich im Vortrag zunächst die Querschnitte, danach die Fassaden behandelt. Die Proportionen der Querschnitte konnten durch eine volle Typenentwicklung belegt werden. Das letzte Glied und die letzte Möglichkeit innerhalb dieser Typenentwicklung ist in dem schlanken Hochschiff der Hochgotik gegeben, wie es beispielsweise in der Kathedrale von Amiens und im Kölner Dom erscheint. Das einfache Verhältnis des frühchristlichen Querschnitts und sein Zusammenhang mit dem Grundrißsystem ist durch die beigegebene Abbildung gekennzeichnet.

[1]) Das Verhältnis der Säulenhöhe zum Schaftdurchmesser, das man durch die Modulrechnung arithmetisch regeln wollte, ist das von Kreisdurchmesser und Seite des Zwanzigecks. Man erkenne die Beziehung zur Zwanzigteilung des Schaftes, welche durch die Kannelierung gegeben ist.

Als Beispiele für mittelalterliche Fassaden gab ich die Katharinenkirche zu Pisa, die Kirche zu Maursmünster, die Kathedrale Notre-Dame zu Paris, die Liebfrauenkirche zu Trier, den Dom zu Köln.

Dieselben Grundsätze formgestaltender Proportion wie an den großen und kleinen Gebilden der tektonischen Künste lassen sich an den Gestaltungen der „freien Künste" feststellen. Alle die kennzeichnenden Maßbezüglichkeiten

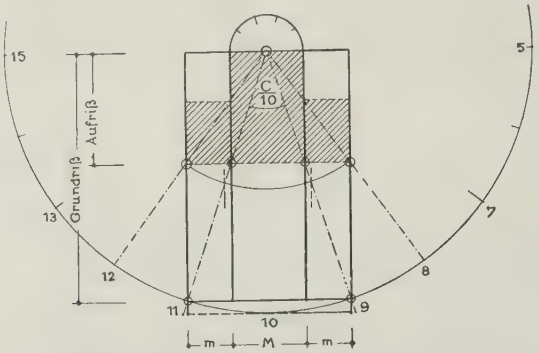


Abb. 3. Typischer Grundriß und Querschnitt der frühchristlichen Basilika.

Zuletzt wurden dorische, korinthische und mittelalterliche Kapitäle gezeigt. Die letzteren entsprechen in der Mehrzahl den Proportionstypen des korinthischen Kapitäls.

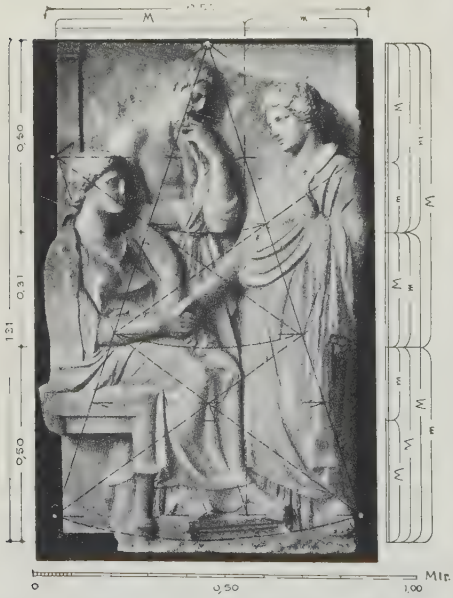


Abb. 4. Attisches Grabrelief im Nationalmuseum zu Athen. (Maße nach dem Abguß im Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke in München.)

der eindimensionalen und zweidimensionalen Proportion finden sich hier wieder. Ja die Besonderheiten des formbestimmenden Proportionsmittels zeichnen sich in den freieren Kunstgebilden noch deutlicher ab. Denn diese tragen weit weniger durch ihre eigene Natur rhythmische Gebundenheit in sich als die tektonischen Gebilde, in denen ein natürlicher Rhythmus, der Werkrhythmus, schon durch die technischen Bedingungen, durch Reihen, Folgen, Stufungen, durch die Forderungen der Rechtwinkligkeit und rechteckigen Begrenzug gegeben ist.

Von der ägyptischen Frühzeit und der griechischen und römischen Antike an über das frühe und späte Mittelalter hinweg bis in die Blüte der Renaissance hinein sind die Tympana, die Metopen, die ornamentalen und figuralen Friese der Bauten, die Altäre, Kanzeln und Grabreliefs, die Möbel und Geräte der Kleinkunst, ja selbst ein großer Teil der freien statuaren Bildwerke Beispiele für diese Tatsache.

Auf Einzelheiten darf ich hier nicht eingehen. Eine Stichprobe will ich mit dem hier abgebildeten attischen Grabrelief (Conze Nr. 322) geben. Attische Grabstellen zeigen dieses der Zehnteilung entsprechende Maßverhältnis vielfach. Die Höhe ist dann in der Regel proportional geteilt derart, daß der untere Teil die proportionale Minderung der ganzen Höhe, der obere

die proportionale Minderung der unteren Teile darstellt.

Neben den Maßverhältnissen der Zehnteilung (und Fünfteilung) findet sich auch die Proportionalität, welche aus der Sechsteilung (Zwölfteilung), Siebenteilung (Vierzehnteilung) und Achtteilung (Vierteilung) hervorgeht, schon von den frühesten Zeiten an häufig. In der denkbar einfachsten Form tritt diese Tatsache bei den ägyptischen Pyramiden in Erscheinung. Der Querschnitt der Pyramiden entspricht dem einfachsten Element aller Geometrie, dem Dreieck, und zwar — das kommt hier in Betracht — dem einfachsten Element der Kreisgeometrie, nämlich dem Sektordreieck der Fünfteilung, Achtteilung, Zehnteilung. Der Scheitelwinkel der spitzen Pyramiden von Abydos entspricht in vielen Fällen dem $\frac{C}{8}$-Winkel; er mißt genau oder sehr annähernd 45°. Den gleichen Winkel zeigt übrigens die Pyramide des Cestius in Rom. Unter den Pyramiden von Äthiopien (Meroë, Napata usw.) finden sich viele, deren Scheitelwinkel einen $\frac{C}{8}$- und $\frac{C}{10}$- Winkel darstellt. Er mißt genau oder sehr annähernd 36° und 45°. Der Neigungswinkel der Knickpyramide von Daschur mißt im unteren Teil 54°. Der Scheitelwinkel jenes Dreiecks, welches den Querschnitt der Pyramide bilden würde, wenn er nicht im oberen Teil den Knick erhalten hätte, ergibt sich daraus zu: $180^0 - 2 \times 54^0 = 72^0$. Dies ist der $\frac{C}{5}$-Winkel.

Die Maßverhältnisse der Cheops-Pyramide samt den Gängen und Kammern des Inneren entsprechen mit größter Genauigkeit der Siebenteilung. Der Querschnitt wird von den Maßen und Linienzügen eines Sternsiebenecks genau gedeckt. Die Abweichung der gerechneten von den gemessenen Maßen beträgt nur $\frac{4}{10000}$

Über die werkmäßige Handhabung, mittels deren die Alten ihre Proportionen vermutlich bewirkten, kann ich mich hier nicht äußern. Die literarischen und bildmäßigen Belege dafür mehren sich seit Jahren fortlaufend. Auch die ästhetische Bedeutung, welche den geometrichen Proportionen zukommt, kann hier nicht zur Erörterung stehen.

Das Unternehmen, über das ich hier zu berichten hatte, ist seit langer Zeit über den Zustand des Vermutlichen und Versuchsmäßigen hinausgediehen. Über die Grundlinien und die wesentlichen Einzelheiten ist Klarheit und Sicherheit geschaffen. Diese Auffassung kann aber nur für einen beschränkten Kreis von Teilnehmern und Förderern gelten, welche dem Gegenstand seit längerer Zeit nahestehen. Öffentliche Mitteilungen waren bisher nicht erfolgt. Es kann also nicht erwartet werden, daß diese Auffassung ohne weiteres allgemeine Anerkennung findet. Vielmehr werden Bedenken und Schwierigkeiten mancherlei Art entgegenwirken, da die Tendenz des Unternehmens allgemein gültigen Vorstellungen zuwiderläuft, insbesondere unserer Vorstellung — ich schließe mich selbst nicht aus — von der bedingungslosen Freiheit des künstlerischen Schaffens. Das ist vorauszusehen und braucht nicht gescheut werden.

Bedeutsamer ist, daß dem Unternehmen in seiner gegenwärtigen Lage selbst noch Unzulänglichkeiten anhaften. Ich bin mir dessen wohl bewußt, glaube aber, daß hierin eine unvermeidliche Voraussetzung gegeben ist, die von dem Beginnen nicht abschrecken durfte. Sie ist darin begründet, daß das Problem nicht dem Gebiet einer Fachwissenschaft angehört, sondern zwischen den geschichtlich gewordenen Grenzen verschiedener Fachwissenschaften liegt. Es ist aus einer Zeit her, in der diese notwendigen Grenzscheiden noch nicht bestanden, zwischen ihnen liegen geblieben. Einem Einzelnen aber, von dem die Bearbeitung zunächst ausgehen mußte, konnten und können unmöglich die Mittel aller jener Fachwissenschaften zu Gebote stehen, die an dem umfassenden Problem beteiligt sind. Beteiligt in dem Sinne, daß ihre eigenen fachlichen Aufgaben ihnen die Anteilnahme nahelegen, und in dem Sinne, daß ihre tätige Anteilnahme für die entscheidende durchgreifende Lösung des Problems gesucht werden muß. Es sind die Archäologie, die baugeschichtliche und kunstgeschichtliche Erforschung des Mittelalters, die Geschichte der Mathematik, der Astronomie und Astrologie, der Religion, die klassische Philologie, die Orientalistik. Ich habe darum dankbar die Gelegenheit begrüßt, vor einem Kreis, in dem diese Fachwissenschaften vertreten waren, einen ersten Überblick über die Tatsachen der „Kreisgeometrie“ geben zu dürfen.

SITZUNG AM 15. JUNI 1920

Herr Wölfflin sprach über einen neu beobachteten Fall, wo Dürer einen Eindruck des Cima da Conegliano verarbeitet hat. Der jugendliche

Frauenkopf Cima's (in der Sammlung Poldi-Pezzoli)mit leicht geöffnetem Mund und seitlich gewendetem Blick hat eine Zeichnung hervorgerufen, die bei veränderter Proportion des Gesichts und sonstiger Umstilisierung ihre Herkunft doch deutlich verrät in der Gleichheit der Anordnung der Hauptformen und in der Übereinstimmung der Lichtführung. Es sind von dieser Zeichnung zwei Exemplare bekannt: die eine befindet sich in London (Gathorne-Hardy, publiziert von der Dürer-Society VII, 17), die andere in der graphischen Sammlung München (von Lippmann nicht aufgenommen). Die erstere hat zwar den zügigeren Strich, kann aber als Original keinesfalls in Frage kommen. Die zweite wirkt echter, ohne indes völlig zu überzeugen. Beide Zeichnungen tragen das Datum 1508. Cima's Bild stammt ungefähr aus derselben Zeit, d. h. der Zeit von Dürers Aufenthalt in Venedig. Wenn das Datum 1508 das Richtige angibt, so wird man eine an Ort und Stelle angefertigte Skizze voraussetzen müssen.

Herr Kehrer sprach über eine bisher unbekannte Büste Dürer's im Fleischhause von Antwerpen: Höhe 0,50 m, grauer Sandstein, „Albertus Durerus" auf der Rückseite der Platte, vorn auf dem Sockel „Germanorum Decus". Der bärtige Kopf im Dreiviertel-Profil mit flachen Augen, breitrückiger, auffallend gekrümmter Nase, kleinem wie schlürfendem Munde mit schmaler, sinnlicher Unterlippe wird durch steil senkrecht fallende, einzeln wiedergegebene Haarlocken besonders charakterisiert. Mit den bekannten Selbstbildnissen besteht nur eine allgemeine Verwandtschaft. Wichtig, daß diesem christushaften Idealbildnisse ein Rassemensch entgegengesetzt ist, dessen „Typus ohne einen guten Schuß magyarischen Blutes" unerklärt bliebe. Kehrer nimmt als Vorlage die 1520 entstandene Medaille des Hans Schwarz (Original im Braunschweiger Museum) an. Dürer selbst gedenkt in seinem Tagebuch der niederländischen Reise des Augsburger Meisters, der einen Bronzeabguß nach Antwerpen gesandt hatte. Der vlämische Bildhauer hat Dürers Kopf zusammen mit dem des Quinten Matsys, des „Splendor Belgarum", modelliert. Es wird wahrscheinlich gemacht, daß beide Stücke als „Epitaphien" für die beiden damals größten nordischen Maler anzusprechen sind. Kehrer nimmt 1540 als Entstehungsjahr an; auch das Zahnschnittmotiv über dem Sockel und die Schriftform würden dafür sprechen.

Herr Gräff sprach über die Malerei in Friaul in der Zeit von 1500 bis 1530. Das reiche, zum Teil durch die Inventarisierungstätigkeit während der Besetzung von Friaul gewonnene Material wird der Vortragende an anderer Stelle mit Abbildungen veröffentlichen.

Herr A. L. Mayer sprach über ein kürzlich im Londoner Kunsthandel aufgetauchtes, bisher unbekanntes Bild von Carpaccio. Es ist die lebensgroße, ganzfigurige Darstellung eines stehenden jungen Ritters in reicher Landschaft, von dem Künstler in seiner Reifezeit geschaffen.

Herr Frankl besprach zwei Probleme der Münchner Frauenkirche: die Frage, ob sie je verputzt war, und zweitens die Frage nach der Herkunft der Chorform.

Der ursprüngliche Zustand des Mauerwerks ist nur noch im Dachraum der alten Sakristei erhalten, die gleichzeitig mit der Frauenkirche entstand, also im Jahrzehnt 1468–1478. Hier sind die Backsteine mit einer kaum einen Millimeter starken Kalkschicht bedeckt, welche die Struktur des Backsteingemäuers in allen seinen Schichten und Fugen kenntlich läßt. Es ist kein „Putz". Ob diese Behandlung innerhalb des Dachstuhls Rückschlüsse für die von Anfang an freiliegenden Teile gestattet, ist fraglich. Aber wir besitzen zwischen diesem ältesten Zustand und dem heute überall freiliegenden einen Zwischenzustand im Dachraum der anschließenden neuen Sakristei, die um 1770 als niedrigerer zweigeschossiger Bau angesetzt wurde; er überschneidet die Unterteile von drei Fenstern der Kirche; jetzt ist hier im westlichen Joch über der inneren Sakristeitür das alte Hochaltarblatt Candid's aufgehängt, und an den Vermauerungen der beiden anderen Fenster sind Skulpturen aufgestellt. Der naheliegende Schluß, daß diese Vermauerungen erst gleichzeitig mit der neuen Sakristei entstanden seien, wird durch eine Inschrift von 1606 widerlegt. Die Vermauerung, die zwischen die Fensterpfosten eingespannt ist, hat einen dicken Putz; auf diesem ist mit roter Farbe in breiten Strichen ein Schild aufgemalt, umgeben von Schnörkeln, gekrönt von einer Palmette, rechts ein Kriegerkopf, links ein Engelkopf, das Ganze sehr handwerklich dilettantisch. Im Schild steht oben groß die Jahreszahl 1606, als zweite Zeile CR, ein Steinmetzzeichen und CK, darunter schwer erkennbar zwei liegende Windhunde (?).

Diese ganze rohe Zeichnung (jetzt hinter dem Candidbild) muß anfangs außen von der Straße

sichtbar gewesen sein, der jetzige Dachboden schneidet unmittelbar darunter vorbei, möglich, daß es die Krönung eines größeren Zusammenhangs war. Der dicke Putz sitzt bloß auf der nachträglichen Vermauerung, die Fenstergewände und die übrigen Mauerteile haben keinen Kalküberzug mehr oder haben ihn nie gehabt; das Aussehen unterscheidet sich von den heute freiliegenden Flächen nur durch die Farbe, die röter geblieben ist als die von der Großstadtatmosphäre schwärzlich gewordenen Teile. Man kann also unterscheiden: das älteste Mauerwerk weiß getüncht, das spätere rot, das heutige schwärzlich (soweit nicht durch Abbröckeln die Ziegelfarbe wieder zum Vorschein kommt). Überlegt man, daß ein Abarbeiten des Putzes, wovon mitunter die Sage geht, ein volles Einrüsten erfordert hätte und Spuren von Schlägen des Spitzhammers sichtbar sein müßten, was nicht der Fall ist, so ergibt sich, daß die Kirche nie verputzt war, und daß, wenn sie einen vollständigen Kalküberzug hatte, wie er im Dachstuhl der alten Sakristei erhalten ist, dieser durch den Regen schon vor 1770 völlig abgewaschen war, als die neue Sakristei gebaut wurde. Die Jahreszahl 1606 schließlich besagt, daß schon damals ein echter etwa 2 cm starker Putz nicht vorhanden gewesen sein kann, denn der Putz der Fenstervermauerung müßte wenigstens an den Rändern, dort, wo er an das Fenstergewände stößt, Spuren des anschließenden älteren Putzes oder Spuren der Abarbeitung aufweisen. D. h. der Putz müßte schon abgearbeitet worden sein, ehe die Vermauerung von mindestens 1606 ausgeführt wurde. Die Entfernung des Putzes könnte also nicht im 19. Jahrhundert stattgefunden haben, sondern wäre vor 1606 anzusetzen, wofür kein Anhalt vorliegt. Daß die Frauenkirche auf älteren Abbildungen (vor 1606) weiß wiedergegeben ist, ließe höchstens die Annahme zu, daß sie ursprünglich ganz (oder großenteils) getüncht war. Ein „Putz", also eine 2 cm starke Mörtelschicht, welche an Stelle der Backsteinstruktur die einheitliche Fläche schafft, hat nie bestanden.

Über das zweite Problem kann nur ganz knapp referiert werden. Das Durchführen der Mittelschiffgewölbe über den Umgang hinweg, wie in der Münchner Frauenkirche, kommt am frühesten im Dom von Augsburg vor, und zwar im Ostchor 1356—1396. Dort ist wahrscheinlich der Grund gewesen, daß man zwar eine französische Choranlage wollte (mit Umgang und Kapellen), nach Osten aber im Raum beschränkt war, weil hier die Reichsstraße schon überbaut werden mußte und die jenseits der neu entstandenen Straße liegenden Grundstücke einer Straßenverlegung eine Schranke setzten. Der für die Geistlichkeit erforderliche Platz im Hochchor mußte eingehalten werden, und da man nach Osten nicht beliebig weit gehen konnte, entstand die für Augsburg eigentümliche Durchdringung von Chor und Umgang als Notlösung. Diese Durchdringung wurde von den Spätgotikern als Reiz empfunden. Stettheimer wiederholte sie (Wasserburg 1410, S. Jakob in Straubing 1418), dann der unbekannte Erbauer der Georgskirche in Freising um 1440, schließlich Ganghofer in der Münchner Frauenkirche. Die fortschreitende Umsetzung in das Spätgotische ist deutlich verfolgbar. Augsburg hat noch basilikalen Querschnitt, einfache Kreuzrippengewölbe, Dienste, polygonale Kapellenschlüsse, die Frauenkirche hat Hallenquerschnitt, Sternnetzgewölbe, die Kapellen rechteckig bzw. trapezförmig, also außen die vorsprungslose Führung der Umfassungsmauer, welche die innere Einteilung nicht erraten läßt, das Weglassen der entscheidenden Dienste, alles geht auf extreme Raumdivision aus. Ganghofers Studienreise nach Augsburg 1469 wird auf St. Ulrich und Afra bezogen. Diese Kirche war aber seit 1464 im Umbau, wobei die alten Chöre, zwei nebeneinanderstehende romanische (die einst zweischiffige Anlage abschließende) Apsiden beibehalten wurden, obwohl der Neubau dreischiffig geplant war (vgl. Endres, Zeitschr. des hist. Ver. Schwaben XXII). Von diesen romanischen Chören konnte Ganghofer für seine Chorform nichts lernen. Die heutige Kirche St. Ulrich und Afra entstand erst nach einem Einsturz von 1474, also nach der Reise Ganghofers, hat aber selbst in dieser Form zur Münchner Frauenkirche keine Verwandtschaft. Ganghofers Studien bezogen sich eben gar nicht auf St. Ulrich und Afra, sondern auf den Augsburger Dom, merkwürdig genug, da er die im Sinne der Spätgotik weit entwickelteren Zwischenstufen in Wasserburg, Straubing, Freising gewiß gekannt hat.

In der Diskussion erinnerte Herr Willich daran, daß die Frauenkirche teilweise bemalt war und dies auf bloßem Backstein ausgeschlossen war. Frankl meint ebenfalls, daß Backsteinbemalung undenkbar ist, es könnten die Malereien auf dem Kalk aufgetragen worden sein, oder die zu be-

malenden Teile wurden besonders zu diesem Zweck verputzt. Man vergleiche die Sonnenuhr über dem östlichen Südportal und die genannte Inschrift von 1606.

Herr Weigmann legte die wichtigsten Neuerwerbungen der Münchner Graphischen Sammlung vor: Holzschnitte und Stiche von Dürer, Cranach und Baldung, die aus den Sammlungen V. Meyer und Davidsohn stammen. Der Vortragende gab gleichzeitig einen Überblick über die Zunahme der Auktionspreise für deutsche Graphik in den letzten 40 Jahren. Es wurde gezeigt, daß durch die Neuerwerbungen nicht nur empfindliche Lücken im bisherigen Bestand geschlossen wurden, sondern daß durch die neuen Ankäufe vor allem die Qualität der Sammlung außerordentlich erhöht worden ist.

Herr Wolters berichtete über Umstellungen, welche durch die Überführung sämtlicher moderner Skulpturen aus der Glyptothek in die verschiedenen Gallerien Münchens veranlaßt sind. Bis vor kurzem ist die Aufstellung, wie sie Klenze ausgeführt hatte, scheinbar ziemlich unberührt geblieben; in Wirklichlichkeit war sie aber durch den Zwang, die neuen Erwerbungen, auch die des Staates und die moderner Skulpturen, irgendwie unterzubringen, stark beeinträchtigt. Denn die Einreihung dieses Zuwachses in die alte weiträumige und auf vorsichtiger Beachtung der Symmetrie beruhende Ordnung mußte schließlich deren Charakter umgestalten. Vor allem der ägyptische Saal leidet durchaus an Überfüllung und kann doch nicht alles beherbergen. Ihm konnte die Räumung des „Saales der Neueren“ leider keine Erleichterung bringen, aber für andere Säle bot sich jetzt die erwünschte Gelegenheit, den alten Zustand wieder herzustellen. Bisher schlecht aufgestellte neuere Erwerbungen wurden in dem frei gewordenen Raum besser untergebracht, so die Leda nach Timotheos (Furtwängler, Beschr. Nr. 283a), die bacchische Leierspielerin (Nr. 213a), wohl Teil einer in Nachbildungen mehrfach erhaltenen Komposition (Dionysos von Eros gestützt und Leierspielerin), vielleicht von demselben Meister, ein Torso des Marsyas (Nr. 280), drei gute von attischen Grabmälern stammende Tierfiguren, die sehr zu ihrem Vorteil aus der Gesellschaft der römischen Kaiser erlöste trunkene Alte des jüngeren Myron (Nr. 437) und anderes mehr. Bei dieser Gelegenheit wurden auch einige in dem sog. Antiquarium (jetzt Museum antiker Kleinkunst) unzweckmäßig untergebrachte Skulpturen in die Glyptothek aufgenommen und einige in fast unerreichbarer Höhe in den Wandlünetten eingemauerte Reliefs, die eine bessere Aufstellung verlangten, heruntergenommen, so das archaische Relief (wohl parischer Kunst) mit der Darstellung eines Dreivereins, etwa der Chariten (Nr. 241). Die hübsche Sarkophag-Seite mit der Pflege des kleinen Dionysos (Nr 240) offenbarte dabei ihre überschmierte und dadurch in Vergessenheit geratene Inschrift, nach der sie vom Grab einer einjährig verstorbenen (Fla)minina stammt. Eine gleichartige Überraschung brachten die Reliefs Nr. 254, 255. Sie waren mit ihren in ganz flacher Arbeit ausgeführten Rückseiten in die Wand eingelassen und einer unzutreffenden Beurteilung verfallen gewesen: sie gehören zu den typischen Maskenreliefs, wie sie im Garten des pompejanischen Hauses „Degli Amorini dorati“ (Notizie degli scavi 1907 S. 549) noch an ihrer alten Stelle gefunden sind und deren Herleitung von den Anathemen dramatischer Dichter oder Schauals sicher gelten darf.

N3. M9 1919 V11

a39001 003076091b

7-74

Library
of the
Walters Art Gallery